KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXIX



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1931

C 4821 7


Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

DES NEUNUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1930—1931

Seite

AUFSÄTZE

Seite

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

*

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

*



MAX BECKMANN, DER PERUANISCHE SOLDAT TRINKT. 1929

SAMMLUNG HUGO BORST, STUTTGART. MIT ERLAUBNIS VON J B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN



BERLINER MUSEUMSFEIER

VON

KARL SCHEFFLER

Nach einer Bauzeit von mehr als zwanzig Jahren, die übervoll war von Hoffnungen, Enttäuschungen, Kompetenzkonflikten, Intrigen und Geldsorgen, werden am 1. Oktober die Neubauten auf der Museumsinsel eröffnet. Es wird damit nachdrücklich auf die Hundertjahrfeier der Berliner Museen hingewiesen. Alfred Messel hat für das neue Museumshaus, wie man weiß, die Entwürfe geliefert, und Ludwig Hoffmann hat, in Gemeinschaft mit dem Architekten Wille, die Ausführung geleitet. Nicht ohne ungünstige und vermeidliche Änderungen an den ursprünglichen Plänen vorgenommen zu haben. Das Verdienst, erbittert einander widerstrebende Meinungen endlich geschlichtet und die Vollendung in schnellem Endspurt ermöglicht zu haben, gebührt vor allem der konzilianten, aber zielsicheren Diplomatie des neuen Generaldirektors Wilhelm Waetzoldt. Wilhelm Bode, dessen vorwärtsdrängendem Willen das neue Haus und der größte Teil der Sammlungen Entstehung und Charakter verdankt, hat die Vollendung nicht mehr erlebt. Hätte er die Eröffnungsrede halten können, so wäre es ihm sicher ein stolzes Erlebnis gewesen, die reichen Früchte einer nicht unangreifbaren, im ganzen aber genialen Sammeltätigkeit so festlich ausgebreitet zu sehen.

Der Publikumserfolg wird wahrscheinlich groß sein. Zum ersten, weil der herrliche Besitz der Berliner Museen anschaulicher als vorher zur Anschauung gebracht werden kann; und zum andern, weil architektonisch und ausstellungstechnisch stellenweise fast sensationelle Wirkungen erzielt worden sind. Weniger befriedigt werden die stillen Freunde der Kunst sein. Eine Minderheit, zu der auch ich gehöre, meint, daß das monumentale neue Haus einen Typ der Museumsarchitektur verkörpert, der im Augenblick der Fertigstellung als völlig überwunden zu gelten hat, daß hier der großmannssüchtige wilhelminische Stil mit einem wunderlichen Gebilde in eine schon stark verwandelte und sich immer mehr verwan-

delnde Welt hineinragt, daß diese Grunddissonanz durch nichts beseitigt werden kann, daß man sie in den Kauf nehmen und klar erkennen muß, bevor man sich dessen erfreut, was in den Sammlungen an höchst bedeutenden Werten enthalten ist. Einspruchslos zufrieden mit dem Museumsgebäude können nur die sein, die selbst von seiten des Instinkts noch von wilhelminischem Geist erfüllt sind.

Da am Bau nun nichts mehr geändert werden kann, will ich darüber nicht mehr viel sagen. Als Eingriffe noch möglich waren, habe ich laut genug gesprochen. (In „Kunst und Künstler", in der Tagespresse und in dem Buch „Berliner Museumskrieg"*.) Der Erfolg war, daß manches von dem Geforderten still verwirklicht worden ist; daneben ist mir das über den Messelbau Gesagte heftig verübelt worden. Von einer schlecht oder einseitig sich orientierenden Kritik bin ich fast wie ein Verleumder behandelt worden. Heute liegen die schlimmsten der damals gerügten Fehler vor den Augen aller derer offen da, die sehen wollen und sehen können. Es wirft ein entscheidendes Licht auf alles andere — auf die im Widerspruch zu den ersten Plänen Messels erfolgte Höherlegung des Gebäudes und auf alle sich daraus ergebenden Folgen, zum Beispiel —, daß das neue Haus jetzt, bei der feierlichen Eröffnung, keinen richtigen Zugang hat, ja daß die Verbindung mit der viel tiefer gelegenen Straße am Kupfergraben in einer befriedigenden Weise überhaupt nicht herzustellen ist. Abgesehen davon, daß eine Verständigung über die notwendige Brücke zwischen dem staatlichen Bauherrn und der Stadtregierung immer wieder scheitert — aus Gründen, die man in einer tendenziösen Zeitsatire, nicht aber in der Wirklichkeit suchen möchte. Wer das neue Museum betreten will, dessen Hauptachse mit großer Gewalt eine Brücke über den Kupfergraben fordert, muß entweder weit nördlich durch das Kaiser-Friedrich-Museum gehen und einen vielfach aufgetreppten Gang, der über die Stadtbahn hinwegführt, durchschreiten, oder er muß weit südlich durch das Antikenmuseum im Alten und Neuen Museum und durch zwei gedeckte Gänge dahingehen. Aber lassen wir die Pfahlbürgerkomödie, die mit diesen Dingen verbunden ist, für dieses Mal auf sich beruhen; mit einem selbstgefälligen „Ich habe es immer gesagt" wird sie niemandem schmackhafter gemacht.

Mit dem neuen Haus und mit der Neuordnung werden wir uns in der Folge langsam einleben müssen. Heute kann nur von dem ersten allgemeinen Eindruck gesprochen werden.

In den Sälen der antiken Kunst, die im wesentlichen ein Architekturmuseum geworden sind, hat der Leiter dieser Abteilung, Theodor Wiegand, ausstellungstechnisch viel Geschick bewiesen. Er versteht auf Wirkung zu arbeiten. Grundsätzlich sind seine Rekonstruktionsideen, sind seine Gipsfassaden nachdrücklich abzulehnen. Als unkünstlerisch. In dem riesigen Pergamonsaal werden die Formen des schönen Frieses — der allein Ausstellungsobjekt ist —, zum größten Teil verschluckt. Das große Kunstwerk, um dessenwillen der ganze Aufwand getrieben worden ist, erscheint bagatellisiert. Wäre der Fries allein in einem kleineren Raum aufgestellt, so wäre die reine Kunstwirkung vervielfacht. Dieses festgestellt, muß aber zugestanden werden, daß die Wirkung des naturgroß aus Gips und Marmor rekonstruierten Tempels auf naive Gemüter überwältigend ist. Es ist stärkste Theaterwirkung. Auch in den übergroßen Nebenräumen sind die rekonstruierten Architekturteile, denen echte Bruchstücke fast unkenntlich eingefügt worden sind, wirkungsvoll zur Geltung gebracht. Über die Art der Rekonstruktion habe ich im 24. Jahrgang auf den Seiten 261 ff. mit Hilfe instruktiver Abbildungen ausführlich berichtet und kritisiert, so daß eine Wiederholung unnötig ist. Die Endwirkung jetzt hat etwas Amerikanisches. „The biggest!" Eine geschicktere Inszenierung ist kaum denkbar. Wenn Max Reinhardt dieses sieht, wird er auf den Treppen des Pergamonaltars und vor dem Markttor von Milet gleich Massenchöre im Geiste komponieren. Wer aber das wahre Griechentum will, wird die kleineren Säle aufsuchen, den Raum neben dem Nordsaal, wo Architekturteile vorzüglich aufgestellt sind, oder den Raum auf der Plattfom des Altars, wo der schöne klassizistische Telephos-Fries unrekonstruiert zu sehen ist. (Unter diesem Raum befindet sich ein Vortrags- und Ausstellungssaal, der dem Museum bisher ganz fehlte.)

In diesem Antikenmuseum, in dem das „Volk" zum Staunen gebracht wird, mag, wer sonst dazu gestimmt ist, den Fragen nachdenken: was ist das Museum? was „darf", was „soll" und „muß"

* Bei Bruno Cassirer 1921.

es? was ist es der Zeit schuldig und was der überzeitlichen Kunst? Ich bekenne, in solchen Fragen hoffnungslos unpolitisch zu sein. Ich wünsche nur schöne Originalwerke der Kunst so aufgestellt, daß die Umgebung in einer angenehmen Weise nicht wahrgenommen wird. Dann, meine ich, ergibt sich alles von selbst. Das umgekehrte Verfahren: die Umgebung so deutlich zu machen, daß das Original kaum noch wahrgenommen werden kann, scheint mir dem Sinn des Museums zu widersprechen.

Im südlichen Flügelbau herrscht ebenfalls das von Th. Wiegand vertretene Prinzip. Es sind dort im Erdgeschoß die frühen vorderasiatischen Kunstwerke aufgestellt; im ersten Stock soll später die islamische Kunst ihren Platz finden. Geöffnet sind nur ein paar große Räume; die übrigen sind noch nicht vollendet. Was hier aufgestellt werden sollte, war immer ein Geheimnis. Jetzt erhält man eine Vorstellung. Wieder sieht man große Architekturen: einen Thronsaal Nebukadnezars des Zweiten, eine Prozessionsstraße, ein Tor und dergleichen. Alles ist sehr farbig aus gebrannten Tonziegeln aufgeführt, mühsam aus kleinen und kleinsten Bruchstücken zusammengesetzt und in den verbindenden Flächen und einigen ornamentalen Teilen rekonstruiert. Die Ziegelwände mit den reliefierten Stieren und Drachen sind interessant, rechtfertigten aber nicht den Aufwand an Raum und den Anspruch, der in der Art der Aufstellung liegt. Das Ganze beharrt irgendwie im Kunstgewerblichen, ja teilweise sogar im Ethnographischen. Näheres über diese Abteilung kann aber erst gesagt werden, wenn sie vollständig eröffnet sein wird.

Das Hauptinteresse gehört dem Nordflügel, der das sogenannte „Deutsche Museum“ enthält. Man findet dort die Werke deutscher Malerei und Plastik etwa von der Zeit Karls des Großen bis um 1800. Angeschlossen sind die alten südniederländischen Bilder. Das war ohne Gewaltsamkeit möglich.

Bedenklich durfte man sein wegen der beiden großen Säle im Erdgeschoß, die zuerst auf Betreiben Bodes in romanischen und gotischen Formen gebaut worden waren. Es ist aber noch ganz erträglich geworden. Die Räume haben jetzt gleichmäßig eine flache Holzdecke. Sie enthalten die frühe deutsche Kunst bis 1450 etwa. Eine Gefahr waren hier immer die hohen schmalen Fenster mit den tiefen Nischen, die der Fassadenwirkung zuliebe geformt worden sind. Obwohl die Nischen später nach innen abgeschrägt worden sind, ist das Licht immer noch streifig. Gut sehen in diesen Räumen nur die größeren Plastiken aus; die kleineren Skulpturen wirken mehr oder weniger wie Flecken an den Wänden. Auch verstecken sie sich zu sehr in den tiefen Fensternischen. Unter diesem an der Stadtbahn liegenden langen und schmalen Raum befinden sich im hellen Kellergeschoß die Studiensammlungen alter Plastik, Arbeitsräume für Assistenten und ein Restaurant.

Auf der andern Seite des Erdgeschosses, in einem langen Saal, der sein Licht vom Ehrenhof empfängt, sind die Gipsabgüsse aufgestellt. Es sind im wesentlichen Abgüsse der großen deutschen Skulptur des dreizehnten Jahrhunderts. Der Versuch, durch farbige Behandlung der Abgüsse Stein- oder Bronzematerial vorzutäuschen, ist erfreulicherweise unterblieben. Im ganzen kommt die Großplastik in dem langen, wie durch einen Lettner glücklich geteilten Raum eindrucksvoll zur Geltung. Ein Lieblingswunsch Bodes ist mit dieser Abgußsammlung verwirklicht. Grundsätzlich ist es natürlich ein Widersinn, in den besten und hellsten Raum die Gipse zu stellen, ja sie überhaupt in dieses Museum zu bringen, wo eine solche Studiensammlung in jedem Notbau aufgestellt werden könnte. Der Schaden wird freilich jederzeit zu reparieren sein, sobald eine Umordnung vorgenommen wird.

Quer zu diesen Erdgeschoßräumen am Wasser liegt der große Schlütersaal. Er war von vornherein ein Schmerzenskind, weil entsprechend große Kunstwerke nie vorhanden waren. Um die kolossalen Substruktionen zu rechtfertigen, wurde erklärt, das „Magdeburger Tor“ solle aufgestellt werden und es sei sehr schwer. Es hätte solcher Unterbauten sicher nicht bedurft; aber es ist nicht einmal aufgestellt worden. Mit Recht, denn es ist ein provinzmäßig unbedeutendes Werk. Von der Aufstellung des Denkmals des Großen Kurfürsten, das dem Saal den Namen geben sollte, hat man erfreulicherweise auch abgesehen. Da bleibt natürlich kaum noch etwas übrig. An den Wänden hängen Nebenwerke, die für den Raum viel zu klein sind. Denn was das Museum an guten deutschen Barockwerken besitzt, ist im oberen Stockwerk in einem anderen Saal untergebracht. Dort findet man zum Beispiel den schönen Mannheimer Altar, der so lange unbeachtet

im Vestibül des früheren Kunstgewerbemuseums stand. Die Leere des „Schlütersaals" wird in Zukunft freilich weniger störend sein, weil er als Eingangssaal zum Deutschen Museum dienen soll. Ein entsprechender Eingang wird für den Südflügel angeordnet. Der Haupteingang führt im Mittelbau in den Pergamonsaal. Das Haus wird also drei Eingänge haben, wenn die leidige Brückenfrage erst geregelt sein wird. Wenn!

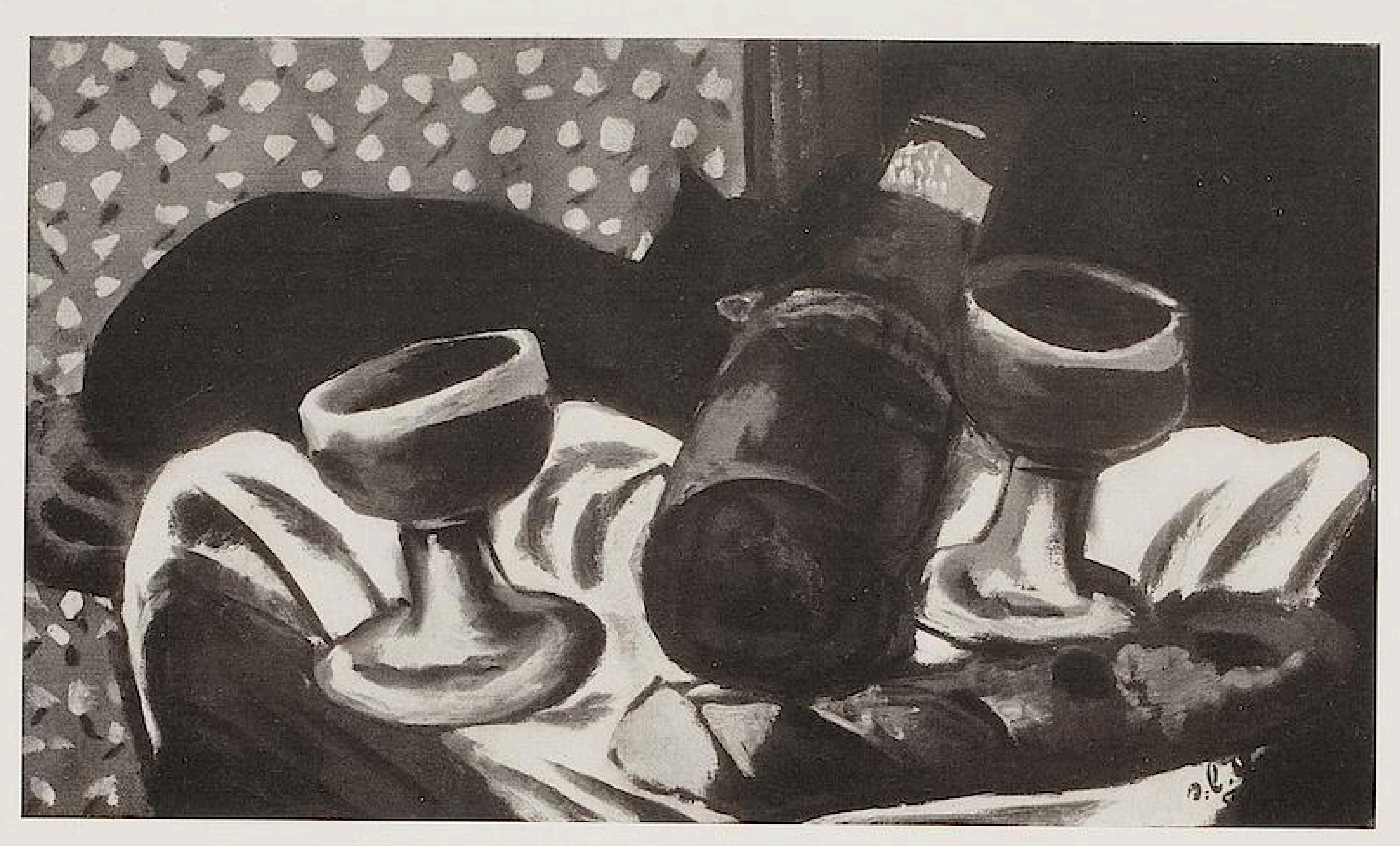
Der große Reichtum der Sammlungen an Meisterwerken der deutschen und niederländischen Malerei und der deutschen Plastik ist in den Räumen des oberen Stockwerks zu genießen. Es handelt sich dort ausschließlich um Oberlichtkabinette, nicht ideal im Licht, an hellen Tagen aber gut. In einigen Haupträumen sind die Wände mit naturfarbenem Stoff bespannt; in den andern Kabinetten ist ein rauhes, mit Leimfarbe gestrichenes Papier verwandt worden. Hier erscheinen die grünen und blauen Töne etwas schwer und dumpf. Reich und edel wirken die Kabinette der Niederländer, in denen nur Bilder hängen; vortrefflich ist der Raum mit den Bildern Cranachs, und auch der Raum, der die Bilder von Dürer, Holbein und Altdorfer enthält, wird sicher sehr schön. Er ist, während dieses geschrieben wird, noch nicht gehängt. Zu diesem letzten Raum ist anzumerken, daß der Versuch lohnend gewesen wäre, neben den Bildern Dürers und Altdorfers auch eine Reihe der herrlichen Zeichnungen dieser Künstler — Grünewald kommt noch hinzu — zu zeigen. Es sollen freilich in dem gedeckten Übergang zwischen dem Deutschen Museum und dem Kaiser-Friedrich-Museum solche Zeichnungen aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts aufgehängt werden; doch wäre ein Versuch lohnend, Bilder und Zeichnungen einmal zusammenzubringen und das Dürerkabinett so zum Kernstück des Deutschen Museums zu machen.

Interessant ist das Experiment, die mehr dekorativen deutschen Bilder weiterhin mit deutscher Holzplastik zu mischen. Doch überzeugt es nicht. Für den naiven Betrachter sieht es nun aus, als sei die deutsche Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts im wesentlichen eine Kunst der Plastik, was den Tatsachen nicht entspricht. Der Eindruck entsteht, weil die Plastik die Bilder numerisch erdrückt, und weil neben den starken Schattenwirkungen der Plastik die Bilder flach und wie Lückenbüßer aussehen. Der Hinweis auf den Schnitzaltar würde nicht stimmen. Denn im Museum sollen die dort verborgenen Bilder ja erst recht zur Geltung kommen. Entscheidend ist, daß im Berliner Deutschen Museum die großen Altarbilder fast ganz fehlen. Es sind eine Menge mittelgroßer und kleiner Tafelbilder mit oft breiten dunklen Rahmen vorhanden; sie sind an sich schon nicht gut zu hängen, um wieviel weniger hart neben der Plastik. Die Folge ist, daß es trotz sorgfältigster Arbeit und trotz eines allgemeinen Eindrucks von Fülle, ein Experiment bleibt. Doch ist ja auch hier nichts endgültig.

Am schönsten sind die neugeordneten Kabinette an der Südseite des Kaiser-Friedrich-Museums. Dort sind die Meisterwerke der Holländer locker und sehr geschmackvoll auf guten Hintergründen geordnet. Dort zeigt es sich, welch geringer Mittel es bedarf, was für einfache, natürliche Wesen Bilder sind und wie sie alle ihre Reize entfalten, wenn sie mit sich allein sind, wenn ihnen genügend Wandfläche gegönnt wird, ein guter Hintergrund und ein schönes natürliches Licht.

Mit den neuen Bauten müssen wir uns nun also abfinden und das Beste daraus machen, da es einmal so ist, daß die Bausünden der Väter an den Kindern heimgesucht bis ins vierte Glied und weiter. Wir müssen uns an das Wertvolle halten. Das sind die Kunstwerke, die wir vor allem dem ungestümen Eifer Bodes, der tiefen Kennerschaft und stillen Kunstliebe Max J. Friedländers, der unermüdlichen Sammeltätigkeit Theodor Demmlers und anderen verdanken. Es wird sich alles noch günstiger darstellen, wenn auch die Abteilung der frühchristlichen Kunst und die der italienischen Kunst im Kaiser-Friedrich-Museum gereinigt, verkleinert und neu geordnet sein wird. Schon jetzt wird der Besucher gezwungen, die Sammlungen mit neuen Augen zu sehen.

Möchten die Sammlungen ebenso kühn wie kritisch weiterhin ausgebaut werden, möchte das von Natur Zusammengehörende immer mehr zentralisiert und alles Meisterhafte in lehrreichen Vergleichen dem Besucher nahe gebracht werden.



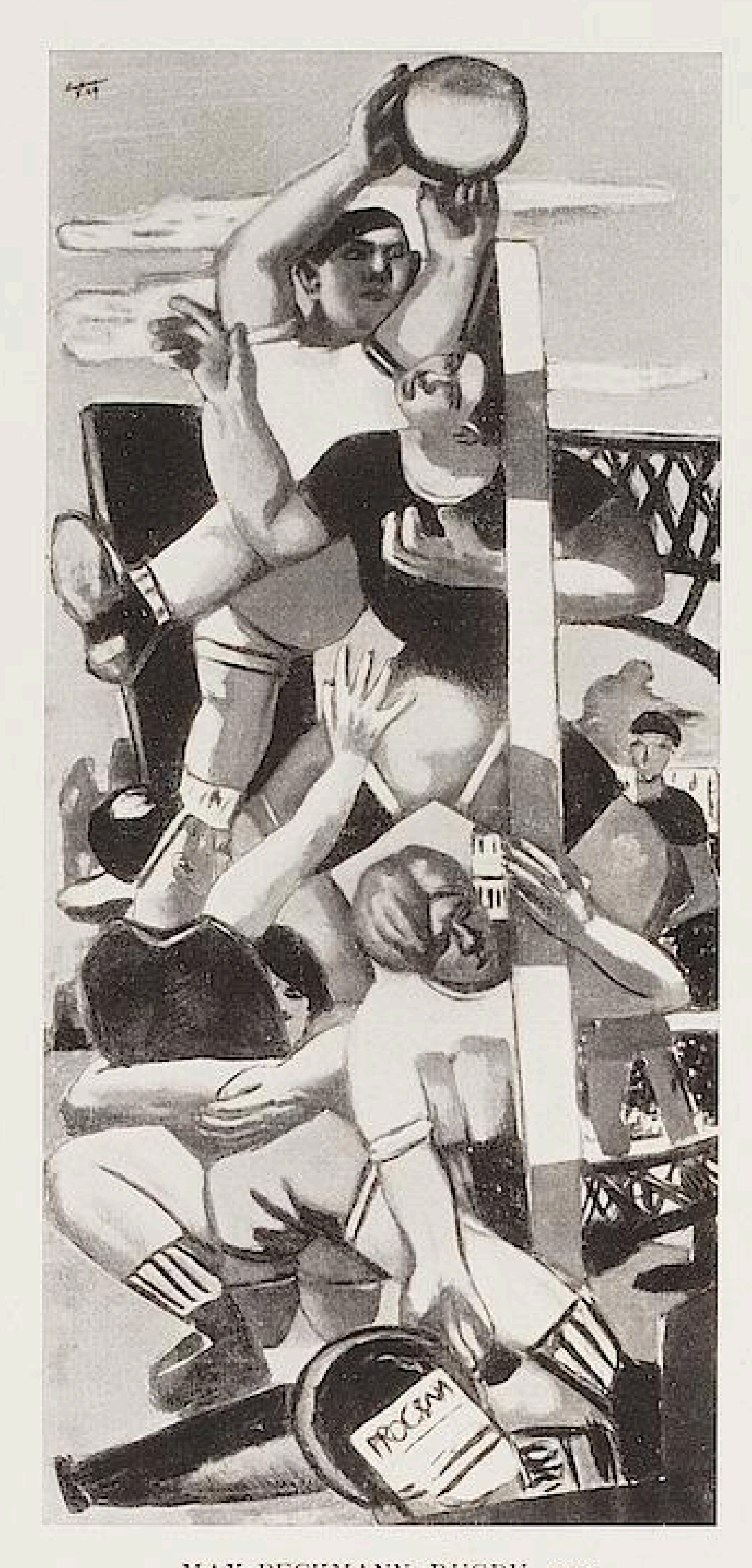
MAX BECKMANN, STILLEBEN MIT FLASCHE UND GLÄSERN. 1930
MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

MAX BECKMANN

VON

FRITZ WICHERT

Die Kunsthalle in Basel gab im August einen Überblick der Leistung des Sechsundvierzigjährigen. Sie hatte für diese Veranstaltung verdienstlicherweise etwa achtzig Bilder zusammengebracht, keine Bagatellen, sondern vorwiegend wesentliche Arbeiten. Das Nebensächliche, nebenher Gereifte fehlte fast ganz. Die Ausstellung bot, abgesehen von der Schönheit einiger noch völlig unbekannter neuerer Werke, eine große Überraschung: sie war auf besondere Weise gehängt. Während man bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich darauf bedacht ist, schöne Wände herzustellen, Bildergruppen zu bilden, in welchen die einzelnen Werke sich in der Wirkung gegenseitig steigern, war man diesmal streng chronologisch vorgegangen. Das ergab einen besonderen Beckmann, einen, der ganz anders dastand, als man ihn bis dahin immer beschrieben und gesehen hatte. Das Phänomen war, daß das Optische, das Formale der einzelnen Werke die Einordnung in das entwicklungsgeschichtliche Prinzip nicht nur wunderbar aushielt, sondern daß diese Art der Übersicht eine Qualitätssteigerung in der Gesamterscheinung des Künstlers erkennen ließ, die wie eine Offenbarung wirkte. Man spürte plötzlich Einheit und Kraft des schöpferischen Grundtriebes und der besonderen Erlebnisanlage dieses Malers mit ungewohnter Deutlichkeit. Beckmann beginnt, wie die imponierenden frühen Gruppenbilder zeigen, ausladend, mit vollgeatmeter Brust, verhältnismäßig ruhig. Die Haltung dieser ersten naturalistischen Bilder ist sehr großartig, würdig. Aber wird er dann, wie es immer heißt, mit dem



MAX BECKMANN, RUGBY. 1929
DRESDEN, STAATLICHE GEMÄLDEGALERIE. MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

Kriege auf einmal anders? Entsteht da ein neuer Stil, ein anderer Beckmann? In Basel war der Eindruck nicht so. Man sah den Anfang und das Ende der Reihe und die Ausbuchtung in der Mitte, aber doch nur eine Ausbuchtung. In dem um 1914 losbrechenden Orkan der inneren und äußeren Ereignisse, dem sich der Künstler nicht entziehen kann — noch will, bleibt sein Wesen trotz entsetzlicher, oft wiederkehrender Stöße vorm Kentern bewahrt. Er wird gefährlich auf die Seite gelegt. Es ist ein Segeln mit völlig verändertem System, sozusagen mit Nottakelung. Man spürt in allem, was etwa von 1915 ab entsteht — besonders im Vergleich zu den Arbeiten der ersten Zeit — das Zusammengepreßtwerden, den fast übermenschlichen Druck. Aber der Sturm läßt nach. Das Fahrzeug richtet sich wieder auf, und im weiteren Verlauf zeigt sich, daß die stabile Natur des Künstlers wunderbar Kurs gehalten hat.

Die Erlebnisanlage Max Beckmanns ist von allem Anfang an klar erkennbar. Aber aus dem Beckmann der frühen Gruppenbilder wäre doch ein ganz anderer geworden, wenn die Lebensbahn des Künstlers nicht mit dem zusammengefallen wäre, was wir jetzt als Schicksalswende der Menschheit erkennen. Oder es wäre vielleicht gar nichts aus ihm geworden, weil nichts geschehen wäre, woran seine Grundanlage wachsen und sich in Gestaltungen hätte manifestieren können.

Von Anfang an ist für Beckmann der Mensch das Wichtigste. Der Mensch, das Menschengetriebe und der daraus so oft entstehende katastrophale Tumult. Aber seine Menschen sind einsam (etwa wie bei Hamsun und Munch). Sie können nicht zur Gesellschaft verschmelzen. Sie können überhaupt nicht zueinander. Sie können nur allerhand miteinander treiben. Und wie sie es tun, erscheinen sie ihm meistens lächerlich, fratzenhaft oder grausig. Mein Gott, was für eine Welt, was für ein Zirkus, was für ein Karneval! Mit seinem merkwürdigen Sinn für das erschütternde Begebnis malt er früh im Riesenformat eine Auferstehung, das Erdbeben von Messina, den Untergang der Titanic, eine große Amazonenschlacht und ähnliche Dinge: Entfesselung von Riesenkräften, Kampf, Leiden. Kein Wunder, wenn ihn der Krieg, der doch alle Erdbeben, Untergänge und mythischen Schlachten weit hinter sich ließ, so tief umwühlte. Er wühlte ihn genau so um wie die ganze Menschheit. Er erfüllte sein Inneres mit entsetzlichen Traumschrecken, mit einer Angst, die er nur malend loswerden konnte. Er ließ ihn — und das ist vielleicht das Wichtigste — plötzlich den grausigen Zusammenbruch der Wertgläubigkeit des neunzehnten Jahrhunderts erleben, einer ganzen Weltanschauung, die mit dem Glauben an die unbedingte Gültigkeit der Werte — räumlich gesprochen — auch die feste Standfläche und das unverrückbare Ziel verlor. So kommt es in der zweiten Periode des Künstlers zur Preisgabe des ganzen Systems der Fluchtpunktperspektive. Die Menschheit verliert den Boden unter den Füßen. Alles wankt. Das eine Ziel wird durch hundert mögliche Ziele ersetzt und mit diesen durch ebenso viele



MAX BECKMANN, SAXOPHONSPIELER (SELBSTBILDNIS). 1930

BESITZER: CURT GLASER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN



MAX BECKMANN, KRIECHENDE FRAU. 1930

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

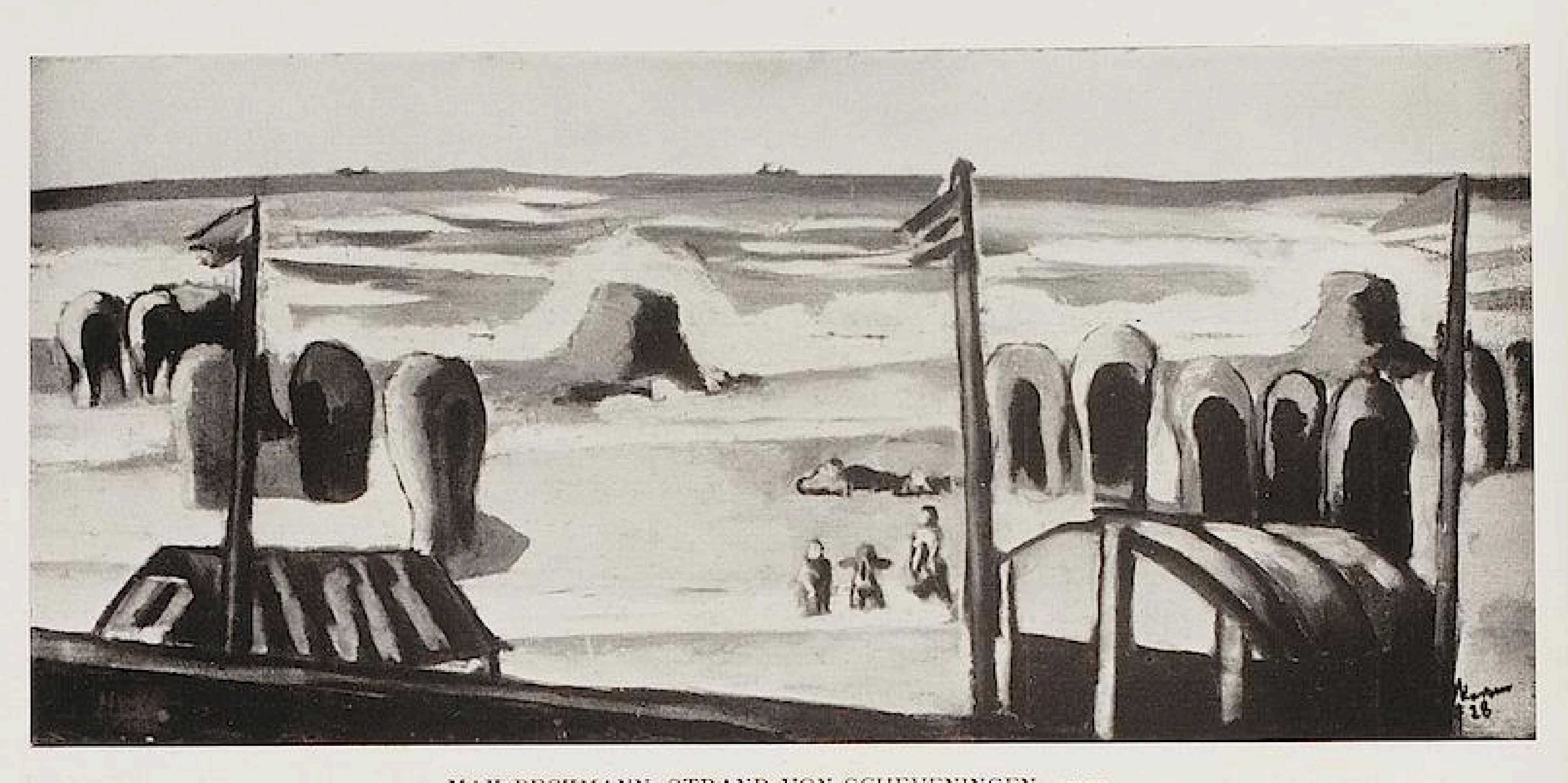
Blickrichtungen. Alles wird wieder relativ. Der Raum der Renaissance geht jetzt erst in Trümmer. Mit der größten Kraft und wahrscheinlich völlig unbewußt hat Beckmann dieses Menschheitserlebnis in den Bildern seiner zweiten, gelegentlich als gotisch bezeichneten Periode gestaltet. Und der Vorgang findet noch weitere Entwicklung. Am Anfang handelt es sich mehr um Auflösung der Raumordnung. Mit dem Erlebnis der Chaotisierung des Herzens und der Kultur, mit der Darstellung innerer und äußerer Schrecknisse gerät auch der Raum aufs heftigste ins Schwanken. Später tritt Beruhigung ein und zugleich ist ein völlig neuer Standpunkt gewonnen. Dieser Standpunkt ist vom Erdboden losgelöst. Er liegt irgendwo außerhalb, über den Dingen, ist gleichsam interstellar. Er gestattet ein viel freieres Ordnen, ein viel freieres Zusammenbauen der Erscheinung. Das Wesen dieser Veränderung des Standortes als Begleiterscheinung des Entstehens einer neuen Weltanschauung läßt sich nur schwer mit wenigen Sätzen umschreiben. Es hängt mit dem Fliegen zusammen, mit der Veränderung des Schwerkraftgefühls, mit dem Verlust der Seßhaftigkeit; vor allem auch damit, daß die Vorstellung des Globus, der Kugelgestalt der Erde, immer stärker unser Bewußtsein zu beherrschen anfängt. Aus der beweglichen Höhe, abseits vom Erdball, mehr dem All verbunden als dem irdischen Exerzierplatz, läßt sich ganz anders schalten mit Häusern, Bäumen, Fenstern, Türen, Durchblicken, Straßen, Fußböden und allen Dingen. Schon wegen der Art wie Beckmann den Raum bildet, ist er einer der gegenwärtigsten Maler. Er ist es aber auch noch aus einem anderen Grunde.

Über die Geschichte der künstlerischen Gestaltung der letzten fünfzig Jahre könnte man die Überschrift setzen: Vom Abbild zum Sinnbild. Max Beckmann ist im nordisch-germanischen Schaffensbereich seit van Gogh und mit Munch einer der stärksten Vertreter dieser Entwicklung. Nun sind Bilder keine einfachen Schilderungen mehr, noch viel weniger Abbildungen von Gegenständen oder irgendwelcher als objektiv angenommenen Teilstücke der Welt. Den Zustand einer bald kühlen, bald zärtlichen, bald leidenschaftlich entdeckerischen Bemühung um die Erscheinungs-



MAX BECKMANN, BILDNIS TESSIER. 1929

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN



MAX BECKMANN, STRAND VON SCHEVENINGEN. 1929

SAMMLUNG DR. ERICH RAEMISCH, KREFELD. MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

welt hat unsere Malerei fürs erste, wenn nicht für immer, aufgegeben. Die Wendung wird sofort klar, wenn man einen Rosenstrauß von Renoir mit den Sonnenblumen van Goghs, oder die Pfirsiche Manets mit den merkwürdig einsamen Früchten Cézannes vergleicht, oder eine Baumgruppe Munchs mit Bäumen von Sisley. Mehr und mehr wird der Gegenstand in Beziehung gebracht zu den unheimlichen Kräften, die das Dasein des Menschen beherrschen, denen niemand entrinnen kann. Die Werke der gegenständlichen Malerei werden zunehmend — oft unter Verwendung der banalsten Gegenstände — zu düsteren, bisweilen sarkastischen oder auch schwermütigen Traumgesichten. Heraufgeworfen aus einer psychischen Unterwelt wird der Bildinhalt durch eine ganz bestimmte Gestaltungsweise zur Maske gemacht, zum Sinnbild für tiefere Bedeutung.

Was für eine unheimliche Sprache reden in den Stilleben aus Beckmanns neuerer Zeit die glotzenden, maulaufsperrenden, verdursteten Fische, oder jene grausam zersplissenen Holzscheite, oder die Lichter, die sich fortwährend im Spiegel betrachten, oder die triefenden, dicken Kerzen. Es ist so aufregend, das schwelende Zuendegehen dieser Kerzen. Ein angsterfüllter Hinweis auf gefährliche Zustände im Persönlichen, im allgemein Menschlichen und in der Zeit. Im sogenannten Saturnbild das Fernrohr, die Frau mit dem Fächer, die flammenden Blumen, der Schlüsselbund in der Tür — — — das Bild wirkt wie eine in den Stil unserer Zeit übertragene Variante der „Melancholie“: Rätsel, Schönheit, Qual des Daseins. Das Karnevalsgetriebe, das Beckmann mit Vorliebe darstellt, ist ja an sich schon Sinnbild des Lebens, oder besser seiner Unsinnigkeit, des verworrenen, oft lächerlichen, oft grausigen Tumults. Beckmann kommt immer wieder darauf zurück. Sinnbilder für allzu menschliches Getue sind schließlich auch so gewaltige Sachen wie die Luftakrobaten oder die Fußballspieler. Ein Turm aufgeregter, im Kampf verknäuelter Menschen. Sicher keine genaue Wiedergabe des Fußballspiels oder auch nur einer Phase dieses Spiels. Aber ein Sinnbild des Kampfes, der ewigen menschlichen Rauferei um Nichtigkeiten, um einen Lederball. Das Sinnbildliche liegt natürlich nicht nur im Thema. Auch nicht nur in der Verwendung bestimmter Gegenstände. Die ganze Bildform arbeitet für diese Wirkung, so der breite, das Körperliche oft seltsam dehnende und verschiebende Pinselzug, der zuckende Wechsel von Hell und Dunkel und eine gewisse Bewegtheit der Formen, die alle Dinge, auch die totesten, atmen, handeln und reden läßt. Traumgesichte, Befreiungen, die ohne Besessenheit, ohne Zwang der Tiefe nicht denkbar wären. Was aber keineswegs bedeutet, daß der arbeitende und bauende Wille des Künstlers bei ihrer Fixierung ausgeschaltet ge-



MAX BECKMANN, STILLEBEN MIT UMGESTÜRZTEN KERZEN. 1930

DETROIT, ART INSTITUTE. MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

wesen wäre. Im Gegenteil: es sind durchweg Gestaltungen von großer Beherrschtheit und Strenge. Mit überraschenden Mitteln sind diese Bilder räumlich und farbig zu geschlossenen Einheiten gefügt.

In der Basler Ausstellung war verhältnismäßig wenig Platz. Die Bilder hingen eng nebeneinander, oft Rahmen an Rahmen. Das gab eine andere große Überraschung: Beckmann als Meister der Farbe. Anstatt sich gegenseitig zu stoßen, schlossen sich die Bilder bei der engen Hängung aneinander, gingen fast ineinander über und bildeten neue Wände; blühende Wände von teppichhafter, rauschender Pracht. Wie gewisse Grundzüge der Erlebnisanlage des Künstlers schon von Anfang an da sind, so bleibt eigentlich auch seine Farbenskala immer dieselbe. In den frühen Werken noch in ein allgemeines Dunkel eingehüllt, treten die Töne später immer ungebrochener und heller hervor. Das bunte, lebensbejahende Leuchten wird immer intensiver. Schließlich erlebt man Einzeltöne, Akkorde, Kontraste, farbliche Beziehungen, die an nichts Vorhandenes mehr erinnern. „Fest der Augen"; und doch wieder nicht nur Farbenspiel. Es sind die Töne wirklicher — allerdings sehr groß gesehener Gegenstände — stoffbezeichnende Angaben von größter realisierender Kraft. In den Bildern der Nachkriegszeit, trotz des Reichtums der Fläche, — auch der kleinsten Fläche — noch ein gewisser Kolorismus. (Übrigens von größtem Reiz. Er erzeugt ja das Spielschachtelhafte, das, wie ich glaube, als eine Art Befreiung von unerträglichen Übergewichten betrachtet werden muß; als Entrückung ins Nicht-mehr-Gefährliche, Unschuldige.) Im weiteren Verlauf wird die Farbe immer mehr Funktion des Gegenstandes, zuletzt alleiniger Schöpfer des Raumes und der Dinge. Das malerische Prinzip, das in den frühen Werken schon angenommen war, wird nun in reinster Form erfüllt. Die Farbgebung der letzten Arbeiten ist so stark, so leuchtend, von einer so unbeschreiblichen Schönheit des Klanges, daß man sich fragt, ob hier Steigerung überhaupt noch möglich ist. Die Wirkungszone scheint die äußerste Grenze erreicht zu haben. Trotzdem geht es noch weiter. Ein eben im Auftrag der Stadt Frankfurt für eine Maysche Schule geschaffenes Wandgemälde tönt noch gewaltiger. Ganz bewußt ist da im Hinblick auf den Zweck die Fernwirkung dem Charakter einer Posaunenmusik angenähert, die von Türmen herab zu allen spricht.



MAX BECKMANN, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN



GEORGE GROSZ, SCHREIBENDER. BLEISTIFTZEICHNUNG

LEBENSERINNERUNGEN

VON

GEORGE GROSZ

I

Anmerkung der Redaktion: Den hier mitgeteilten Erinnerungen von George Grosz geht ein erster Teil voran, der an anderer Stelle abgedruckt worden ist. Darin wurde erzählt, daß der Künstler geborener Berliner ist, seine Jugend aber in einer pommerschen Kreisstadt nahe der Ostsee verlebt hat, wo die Mutter, nach dem Tode des Vaters, die Küche des Offizierskasinos bewirtschaftete. Das war ein Jahrzehnt vor dem Kriege. Grosz hat schon früh gezeichnet. Sein erster Anreger war ein Dekorationsmaler, der sich selbst einen „Linienstilisten" nannte; seine stärksten Eindrücke empfing er auf Jahrmärkten von den „schauerlich schönen Greuelpanoramengemälden" und von dem Riesenzirkus Barnum & Bailey. Als er einen Ölfarbenmalkasten geschenkt bekommen hatte, begann er nach Künstlerpostkarten zu malen. Wilhelm Busch gefiel ihm so gut, daß er in einer Nacht die ganze Silen- und Nymphengeschichte abzeichnete. Und er machte eigentlich alles nach, was er im Kasino an den Wänden, in den Auslagen der Buchläden und in den illustrierten Familienblättern sah. Die Schule mußte Grosz verlassen, als er einem Kandidaten einst eine Ohrfeige kräftig erwidert hatte. Hier setzen die nun folgenden „Erinnerungen" ein.

*

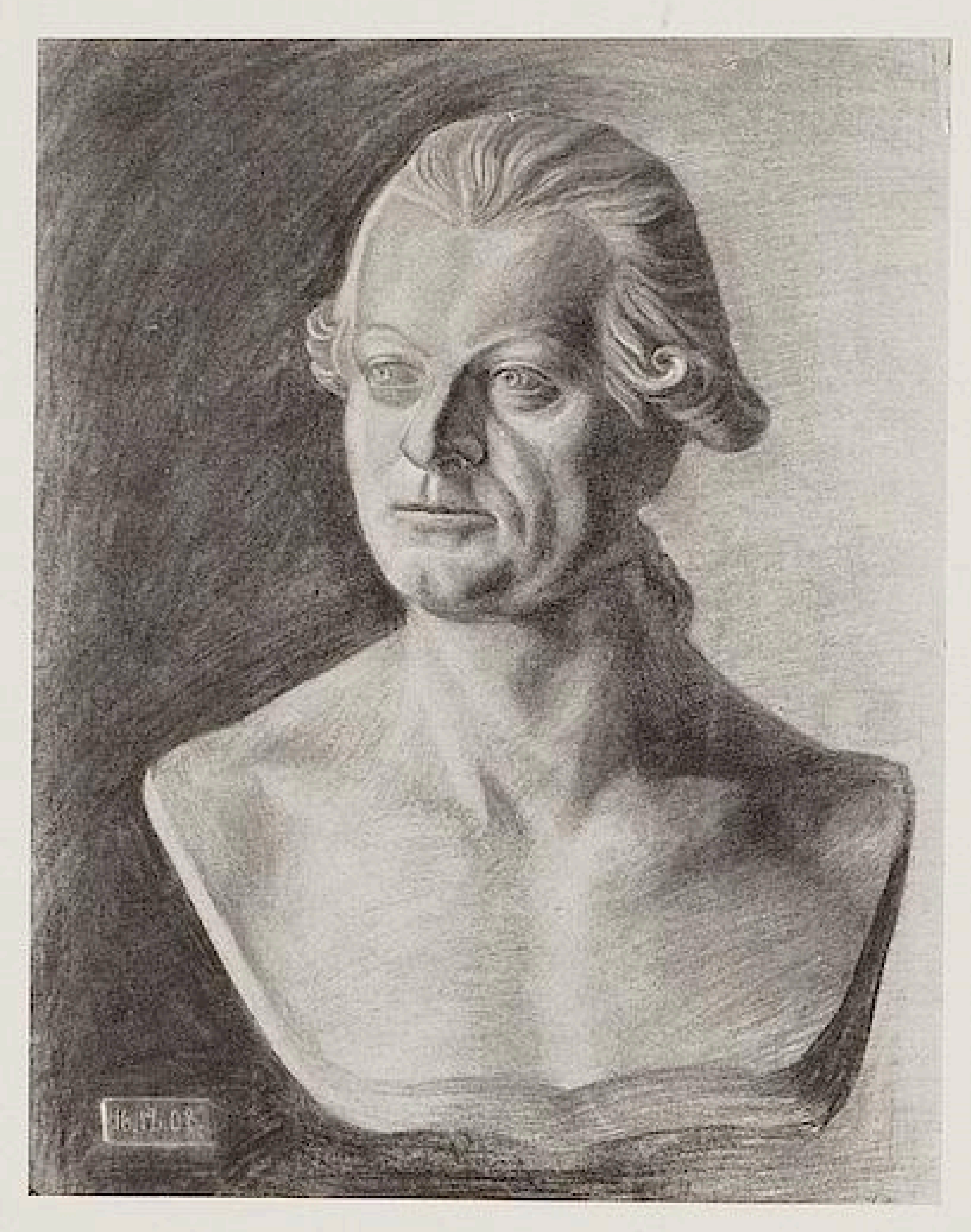
Wir hatten damals an der Realschule einen sehr verständigen Mann, den Zeichenlehrer Papst. Er stützte mich durch Rat und Tat, er war der einzige, der mein Talent sehr früh erkannte und meiner Mutter zuredete, mich Maler werden zu lassen. Papst stammte aus Österreich und war akademisch gebildet. Nach lustigen, etwas bohèmehaften Studienjahren aufs Geldverdienen angewiesen, war er schließlich bei dem sehr geschätzten Hofmaler Iser in Stettin gelandet. Iser, darin dem weltberühmten Fischer in der Berliner Passage ähnlich, hatte eine richtiggehende Fabrikation repräsentativer Porträts. Er lieferte an Rathäuser, Schulen, Kasinos und andere öffentliche Gebäude die nötig verlangten Abbilder der Rats- und Standesherren, der Abgeordneten, der Bürgermeister, Generäle und aller verdienstvollen Söhne der Gemeinden. Er hatte einen ganzen Stab von Gehilfen, und darunter war eben auch besagter Papst gewesen. Später wechselte er diese Stellung und wurde neben dem sehr alten und komischen Herrn Fitzlaff zweiter Zeichen- und Turnlehrer an un-



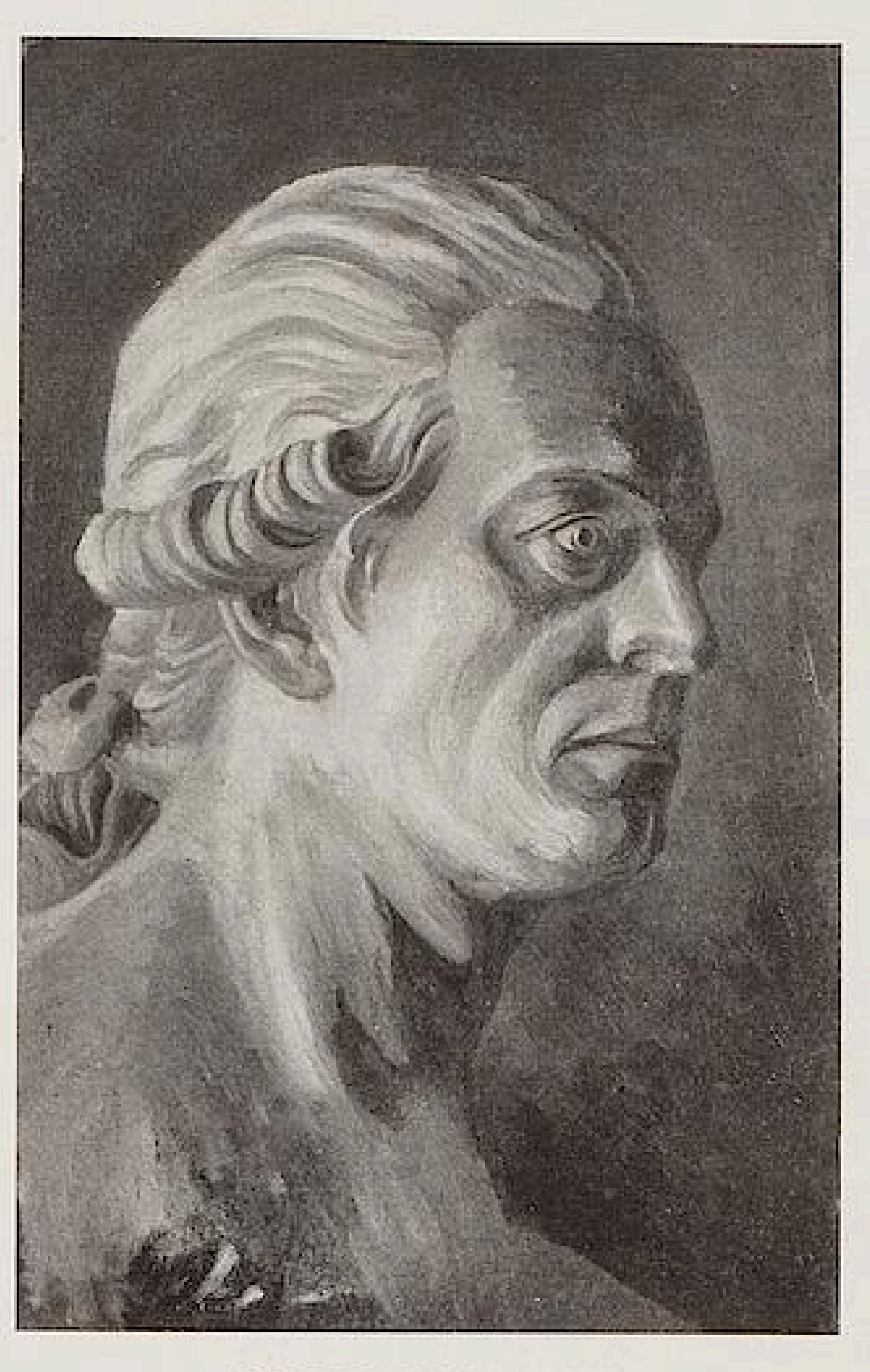
GEORGE GROSZ, STIEFEL. BLEISTIFTZEICHNUNG. 1908

serer Realschule. Hager, von großem Wuchs, mit faltigen Gesichtszügen, slavischen Backenknochen, warmen braunen Augen und bürstengleichen Stehhaaren, wirkte er alles in allem vertrauenerweckend und achtunggebietend.

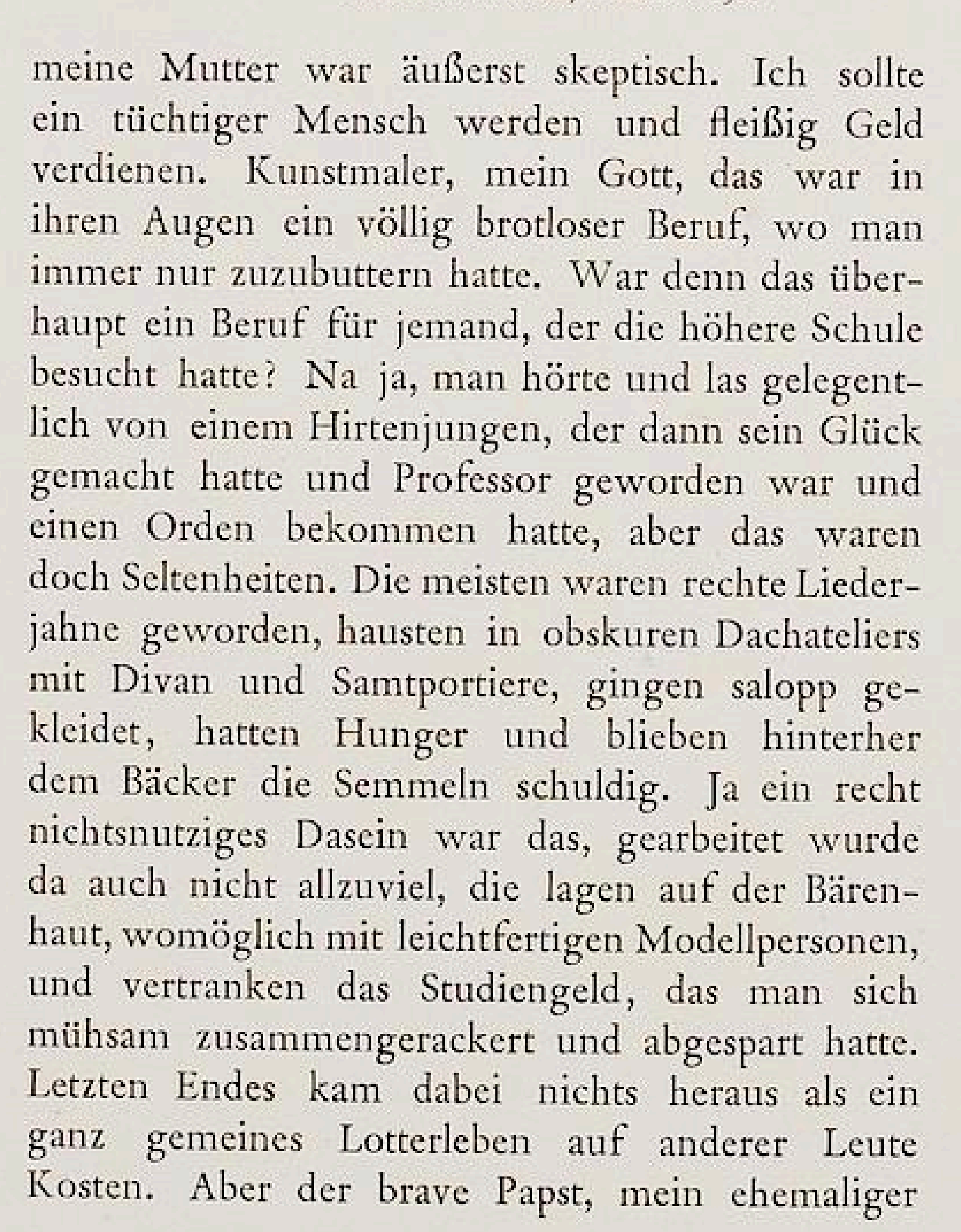
Obwohl er keineswegs so aussah, wurde er mein rettender Engel. Durch freundlichen Zuspruch flößte er meiner Mutter, die ihn meinetwegen aufgesucht hatte, neue Hoffnung für ihren mißratenen Sohn ein. Denn mißraten war ich; ich war mit Schimpf aus der Schule geschaßt worden, das erschien meiner Mutter und meinen Schwestern als Schande, zumindest eine schlechte Vorbedeutung für später. Sie teilten die allgemeinen Vorurteile der Vorkriegszeit. Mit Recht, denn, das Einjährige nicht gemacht zu haben, bedeutete drei, eventuell vier Jahre beim Kommiß dienen und wertvolle Zeit verlieren, abgesehen von der ziemlichen Menschenabschinderei, die nun einmal mit diesem gemeinen Gamaschendienst verbunden ist. Auch gesellschaftlich war man ebenfalls nicht erstklassig, hatte man als gemeiner Soldat gedient. Hierin waren die Vorurteile der Menschen, auf die es ankam, sehr streng, denn weiterhin war das Einjährige der Schlüssel zum Reserveoffizier und dieser Reserveoffizierrang war hinwiederum nötig, wollte man Karriere machen oder sich reich und zweckmäßig verloben. Mit einem Wort das Einjährige war lebenswichtig, um in eine höhere Lebenssphäre zu gelangen. Und in vielen kleinbürgerlichen Familien von bescheidenster Lebenshaltung sah man oft wunderbare Beispiele, wie die Eltern sich alles vom Munde abdarbten, zusammenkratzten und an der Aussteuer der Tochter knauserten und sparten, alles für den Sohn, nur damit er sein Dienstjahr von sich aus bestreiten konnte. Auch wurde schon überall in den anständigen Berufen die Berechtigung zum Einjährigen verlangt. Wenn es auch lange nicht so streng war wie heutzutage, wo ja alle Berufe mit einem scheußlichen Stacheldraht von geforderten Reifezeugnissen und nichts besagenden Prüfungen abgesperrt sind. Doch verlassen wir jetzt diese eingeschaltete Abschweifung über das Einjährige und folgen wir weiter den Erinnerungen. Auch meine Mutter hatte alle diese Bedenken vor Augen. Sorgenvoll sah sie in düstere Zukunft, und mich als besseren Lithographen und ordinären Kommißinfanteristen meine drei Jahre runterrasseln. Nachdem die ersten Tränen getrocknet waren, — ich war längst aus meiner freiwilligen Waschküchenverbannung hervorgekommen, radelte schon wieder, als wäre nichts geschehen, fröhlich in der Stadt umher —, traute ich mich, wenn auch noch schüchtern, wieder mit meinem Lieblingswunsch, Maler zu werden, hervor. Meine Mutter wollte sich damit gar nicht befreunden. Als praktische Frau hätte sie mich viel lieber in Schlawe oder Köslin von neuem eingeschult. Denn eine höhere Beamtenkarriere, zum Beispiel bei der Post, erschien ihr bei weitem sicherer und besser. Damit hatte sie auch durchaus recht. Mir allerdings erschien solcherlei Berufswahl und eine neue Einschulung wenig verführerisch. Ich hatte inzwischen schon eine schöne schulstundenlose Zeit gehabt, und die Freiheit, zu tun, wozu ich Lust und Laune hatte, wollte ich ungern wieder aufgeben. Natürlich mußte etwas geschehen, das sah ich ebenfalls ein, und auf die Dauer war mir bei meinem so In-den-Tag-Hineinleben auch ein wenig unheimlich zu Mute. Ja, Maler wollte ich gerne werden, große Bilder malen, oder noch besser, an irgendeiner humoristischen Zeitschrift ein hochbezahlter Mitarbeiter. Damals setzte die „Berliner Illustrirte Zeitung" einen sogenannten Menzelpreis (3000 Mark) für junge Illustratoren aus, so dachte ich, im stillen, diesen Preis, wenn ich genügend ausgebildet wäre, einmal zu erlangen. Dieser Preis hatte es mir angetan, ich träumte vage von schönen Reisen in fremde Länder als zeichnender Berichterstatter, und hatte ich erst die 3000 Mark, eine ungeheure Summe in jener Zeit für mich, so hatten alle Zukunftssorgen ein Ende. Aber



GEORGE GROSZ, VORÜBUNG FÜR DIE AUFNAHME-PRÜFUNG ZUR DRESDENER AKADEMIE. ZEICHEN-LEHRER PAPST, STOLP. 1908



GEORGE GROSZ, KOPF NACH GIPS GEMALT BEI ZEICHENLEHRER PAPST IN STOLP. 1909

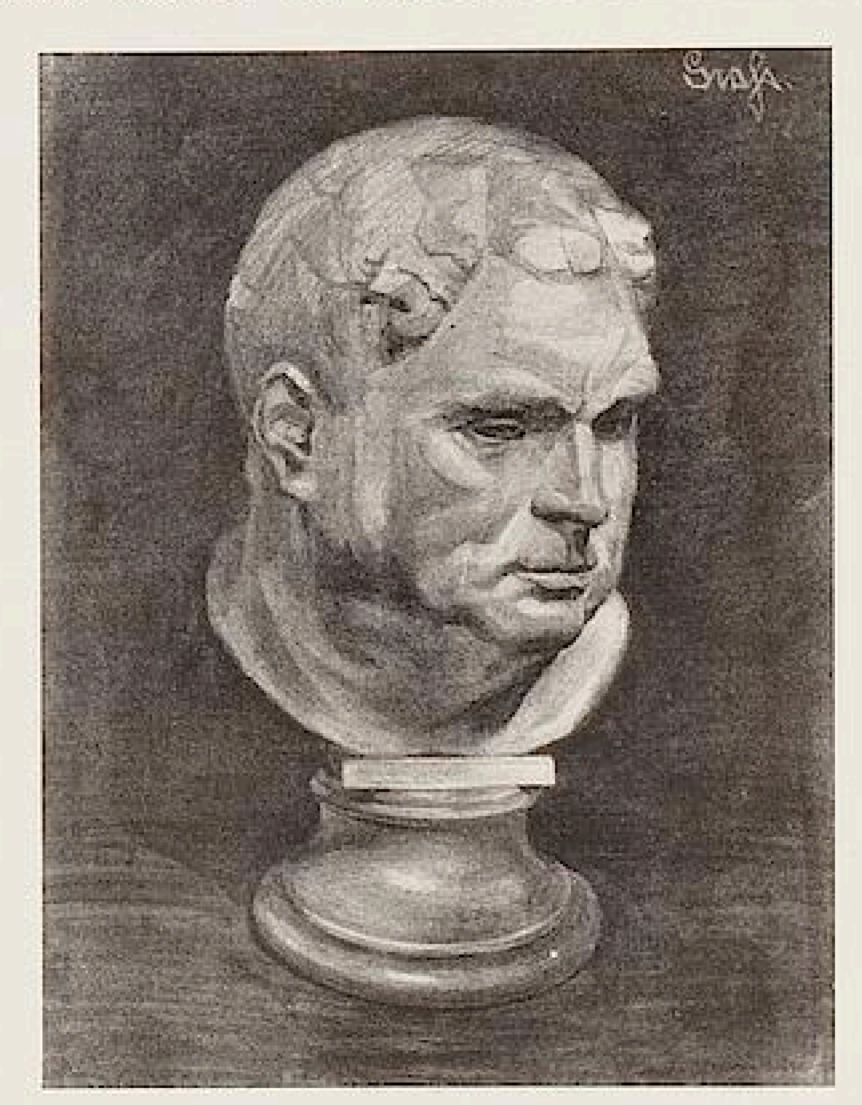


meine Mutter war äußerst skeptisch. Ich sollte ein tüchtiger Mensch werden und fleißig Geld verdienen. Kunstmaler, mein Gott, das war in ihren Augen ein völlig brotloser Beruf, wo man immer nur zuzubuttern hatte. War denn das überhaupt ein Beruf für jemand, der die höhere Schule besucht hatte? Na ja, man hörte und las gelegentlich von einem Hirtenjungen, der dann sein Glück gemacht hatte und Professor geworden war und einen Orden bekommen hatte, aber das waren doch Seltenheiten. Die meisten waren rechte Liederjahne geworden, hausten in obskuren Dachateliers mit Divan und Samtportiere, gingen salopp gekleidet, hatten Hunger und blieben hinterher dem Bäcker die Semmeln schuldig. Ja ein recht nichtsnutziges Dasein war das, gearbeitet wurde da auch nicht allzuviel, die lagen auf der Bärenhaut, womöglich mit leichtfertigen Modellpersonen, und vertranken das Studiengeld, das man sich mühsam zusammengerackert und abgespart hatte. Letzten Endes kam dabei nichts heraus als ein ganz gemeines Lotterleben auf anderer Leute Kosten. Aber der brave Papst, mein ehemaliger Zeichenlehrer, verstand es, meiner Mutter klar zu machen, daß alles nur halb so schlimm sei. Er meinte sehr richtig: verlumpen und zu nichts bringen könnte man es in jedem anderen Beruf auch, und da zweifellos bei mir ein nicht gewöhnliches Talent vorliege und er mich auch etwas als Charakter hätte kennen gelernt, so rate er mit bestem Gewissen zum Malerberuf. „Ihr Sohn hat das Zeug dazu in sich und wird seinen Weg schon machen“, sagte er mit schönem Vertrauen in meine mir selbst noch unklaren Fähigkeiten. So zerstreute er alle Bedenken, und schweren Herzens entschloß sich meine Mutter zu dieser Berufswahl. Ich sollte also auf eine Kunstakademie geschickt werden. Es kam hier Berlin oder Dresden in Frage. Er, Papst, erbot sich, mich für die nötige Aufnahmeprüfung vorzubereiten, denn er hatte selbst eine Akademie besucht und wußte, was verlangt wurde. So zeichnete ich unter seiner Korrektur auf blauem Tonpapier nach einer Gipsbüste. Ich zeichnete in schwarzer Kreide und setzte zum Schluß sorgfältig mit weißer Kreide die Lichter zur Erhöhung des plastischen Eindrucks



GEORGE GROSZ, STUDIENKOPF VON DER DRESDENER AKADEMIE UNTER PROF. RICH. MÜLLER. KREIDE. 1910

auf. Es war der Kopf einer Göttin in Lebensgröße. Dann malte ich auf selbstpräparierten Pappendeckeln in monochromer Manier, das heißt nur in Schwarzweiß, die Porträtbüste von Lessing, einmal von vorne und einmal von der Seite in Ölfarbe. Die Resultate wurden von Papst kritisch besprochen und außerdem gab er mir allerlei nützliche und wissenswerte Winke für meine spätere Laufbahn. Er hatte ein großes Herz und eine freie männliche sympathische Gesinnung, er stärkte mein Selbstvertrauen und handelte wirklich uneigennützig und hochanständig. Oft noch erinnere ich mich seiner; ihm verdanke ich die ersten sicheren Schritte auf dem ziemlich holprigen Wege zur Kunst. Inzwischen hatte ich auch an meine Schwester Cläre nach Berlin geschrieben, um ebenfalls ihre Meinung einzuholen. Sie war damals in einem großen Kaufhaus als Direktrice angestellt und hatte mir gelegentlich von dem für dieses Kaufhaus tätigen Maler und Zeichner Hayduk erzählt. Ich bewunderte seine Reklamekarrikaturen sehr, schnitt sie sogar aus den Zeitungen und sammelte sie. Meine Schwester war mir, solange ich denken kann, sehr zugetan und unterstützte auch immer meine Vorliebe, aber als ich nun so wenig würdig die Schule quittierte und partout zur Kunst wollte, da riet sie, energisch wie stets, ganz entschieden ab. Aber sie hat mir meine hartnäckige gegenteilige Meinung nie nachgetragen, im Gegenteil, mir späterhin noch viel Gutes erwiesen und mich in allen Zeiten unterstützt, wo sie nur konnte. Und in den Zeiten, wo ich wenig hatte, kamen oft Pakete von ihr mit Lebensmitteln und allerlei leckerem Schnick-Schnack zum Essen. Ich packte nun flugs ein Paket mit Arbeiten ein und sandte es ihr. Meine Absicht war, sie sollte es in Berlin einem ihr wohl oberflächlich bekannten Malprofessor (ich glaube es war Prof. Seeger von der Akademie) zeigen, um allenfalls noch ein Fachurteil mehr in der Hand zu haben. Ich hatte fleißig gezeichnet, nicht nur bei Papst, sondern auch für mich. Im Hinblick auf die Tradition der Berliner Akademie hatte ich einen meiner Schnürstiefel naturgetreu und sehr peinlich in Bleistift abgezeichnet und dem Paket beigelegt. Dieses Kunstblatt war es denn auch, was mir einen Achtungserfolg des begutachtenden Professors eintrug. Aber trotzdem entschieden wir uns für Dresden. Ich sammelte also abermals alle meine besten Zeichnungen, fügte einen höflichen Begleitbrief nebst Lebenslauf bei und sandte alles in banger Erwartung ab. Der Bescheid lief nach geraumer Zeit ein. Er lautete, ich solle mich an dem und dem Tage in dem und dem Raume zur Aufnahmeprüfung einfinden. Ich war hochbeglückt und voll Stolz geschwellt erzählte ich davon meinen Freunden, die



GEORGE GROSZ, KREIDEZEICHNUNG NACH GIPS AUFNAHMEPRÜFUNGSARBEIT FÜR DIE AKADEMIE DRESDEN 1910, BEI PROF. STERL

noch in der Schule schwitzen mußten. Rosig gelaunt, allerdings mit ein wenig Angst im geheimen vor der Prüfung, sah ich diesem neuen Abschnitt meines Lebens entgegen.

Mit meiner Tante (jener, die gemeinsam mit meiner Mutter in Stolp das Kasino bewirtschaftete) wurde ich nach Dresden geschickt. Sie hatte dort von früher her Bekannte wohnen. Und so stiegen wir denn zunächst bei Familie Kühling in Striesen ab. Hier sollte ich solange zu Gast wohnen, bis die Prüfung über weiteres Bleiben oder nicht entschieden haben würde. Herr Kühling war ein freundlich würdiger Mann, sehr groß, meistens steckte eine Zigarre zwischen seinen weißbebarteten Lippen. Er war wohl eine Art Zivilingenieur, jedenfalls bewohnte er in Striesen den ersten Stock einer Villa. Er hatte zwei erwachsene, unverheiratete Töchter mit strammen Busen. Das Auf- und Abhüpfen der wohlgeformten üppigen Halbkugeln unter den weißen Blusen erfüllte mich mit Wünschen und Vorstellungen.

Vergeblich versuchte ich dieser Wunschvorstellungen Herr zu werden, aber es gelang mir nicht; immer wieder sah ich die beiden Schwestern in irgendeiner bestimmten, unziemlichen Weise vor mir. Gerne hätte ich wohl auch einmal eine diesbezügliche Annäherung unternommen, aber ich war einfach noch viel zu grün, zu schüchtern. Wäre ja auch sicher hahnebüchen aufgelaufen und wohl mit Glanz von Vater Kühling an die Luft befördert worden. Und das durfte ich keinesfalls riskieren, denn ich steckte andererseits voll eben gefaßter braver Vorsätze und wollte doch zeigen, was ich konnte, außerdem rückte der Prüfungstag näher und näher und ich war im übrigen gar nicht so unbedingt sicher, ob ich die Bedingungen erfüllen würde. So hieß es denn eines Tages früh raus, und der schwere Gang zum staatlichen Kunsttempel wurde angetreten. Die damals noch „königliche" Kunstakadmie war wunderschön an der berühmten Brühlschen Terrasse gelegen. Es war ein herrlicher, ein wenig schwermütiger Herbsttag, der zu meiner etwas fatalistischen Prüflingsstimmung paßte. Da lag die glitzernde Elbe und da drüben die alte Karolabrücke, die Kühl so oft gemalt hat, und weiter drüben die sonnenbeleuchteten Häuser von Dresden-Neustadt. Ganz weh wurde einem beim Gedanken, daß man jetzt dort in das mächtige, palastartige Gebäude hinein sollte, um seine



GEORGE GROSZ, GEIGER. WISCHKREIDE. 1911
DRESDENER AKADEMIE BEI PROF. SCHINDLER

Fähigkeiten zu erweisen. Ich öffnete die Tür und betrat die kühle Vorhalle. Man merkte schon, daß etwas los war heute. Vor der kleinen Loge des Portiers Rasch drängten sich eine Menge ebensolcher Ankömmlinge wie ich, ließen sich Bescheid und Auskunft geben, andere wiederum, die ihren Bestimmungsplatz schon gefunden, kauften bei ihm Papierrahmen und für die Prüfung notwendiges Zeichenmaterial. Schon sah man diesen und jenen Prüfling mit einem großen papierbespannten Rahmen im Korridor entschwinden, in der einen freien Hand krampfhaft ein paar Kreidestifte und einen Knetgummiklumpen geklemmt. Dann sah man wiederum andere, wohl schon ältere Schüler, die am schwarzen Brett nach Neuigkeiten sahen, oder mit dem Portier ein fast auf Du stehendes Gespräch, vertraut so von oben herunter, führten. Der farbbekleckste Malerkittel gab ihnen in unseren Augen etwas von alten Soldaten, die schon lange im Regimente dienten und was erzählen konnten. Einem, der außerdem nach echter Kunstmalerart einen Lavallier trug und eine kurze Bulldoggpfeife rauchte, sah ich ehrfürchtig nach, als er mit einem Paket Zeichenkohle im wehenden Malkittel in



GEORGE GROSZ, ERSTE GEDRUCKTE ILLUSTRATION IM „ULK". 1910

einer der vielen großen Türen verschwand. Gleich beschloß ich bei mir: so mußt du auch später aussehen. Bitter enttäuscht war ich, als ich hinterher erfuhr, daß dieser mir so hoch künstlerisch Erschienene nur ein ganz einfacher Architekturschüler war. Ich erkundete nun ebenfalls das Notwendige, ging einen großen, mit Bildern und Zeichnungen aller Art und Stil behängten bogenförmigen Korridor entlang und landete in der damaligen Unterklasse. Im Vorbeigehen las ich noch auf der benachbarten Tür die angeheftete Visitenkarte Prof. Richard Müller, ohne zu ahnen, daß dieser im Verlauf der nächsten Wochen mein Lehrer sein würde. Die Unterklasse war ein großer Atelierraum mit Oberlicht. Es war offenbar im Hinblick auf die Prüfung Platz gemacht worden, der Raum war ziemlich leer, in einer Ecke stand ein großer Schrank, in dem Gerümpel und alte Kittel waren, an den Wänden standen auf fahrbaren Untersätzen drehbare antike Gipsstatuen, ein laufender Gipsmann reckte leicht angeschmutzt seinen Fechterarm den Eintretenden entgegen. Ein paar Staffeleien mit schon aufgestellten, unschuldsvoll leuchtenden Papierrahmen, und im Hintergrund ein paar große, total vollgekritzelte Abdeckungswände gaben dem Ganzen einen grauen, etwas staubigen Charakter. Das von oben kommende, abgedämpfte kalte Licht erhöhte diese allgemeine graue Stimmung. Als ich eintrat, waren schon eine ganze Anzahl Prüflinge versammelt, Gruppen hatten sich gebildet, und man hörte neben unverfälschtem Sächsisch alle möglichen Idiome deutscher Zunge. Ich gesellte mich einer diskutierenden Gruppe bei, die gerade dabei war, ein von irgend jemand hervorgeholtes Ölbild zu kritisieren. Ein sehr breit und malend sächsisch sprechender Jüngling mit einer Stahlbrille erläuterte uns, daß es von Hodlers Neffen gemalt sei, und daß dieser gerade in die Malklasse von Prof. Zwintscher versetzt sei. Ich hatte von Hodler noch nichts gehört und gesehen, und mir sagte diese von seinem Neffen mit sehr viel dicker grüner Farbe gemalte Landschaft nichts. Dann ging das Gespräch auf Prof. Richard Müller über, und ich erfuhr hier zum ersten Male seine Bedeutung als großer Meister, mit ehrfürchtiger Stimme, wenn auch mit sehr sächsischem Akzent erzählte uns dann der stahlbebrillte Jüngling von horrenden Preisen und daß seine Zeichnungen sogar vom Londoner Kupferstichkabinett angekauft worden seien. Ich spürte mich plötzlich recht bescheiden werden, und dachte an den langen Weg von Fleiß und Talent, bis zum Londoner Kupferstichkabinett. Wir waren eine recht gemischte Gesellschaft, wir angehenden Kunstakademiker. Ganz von selbst bildeten sich schon kleine Annäherungen und Sympathien zueinander aus. Ich machte sofort die Bekanntschaft mit einem Russen namens Marjan Fränkel, ein jüdischer russischer Pole in einem



GEORGE GROSZ, FARBIGE ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATION. DRESDEN, 1911

kaftanähnlichen Mantel, mit einer gaumigen Aussprache des Deutschen. Sicher einer, der schon allerlei erlebt hatte, dachte ich, als ich sein Gesicht sah. Bald darauf trat dann unser Prüfungsmeister ein. Es war Prof. Sterl. Mit einem sympathischen radieschenfarbenen, bespitzbarteten Junggesellengesicht, kleinen zugekniffenen Impressionisten-Äuglein im gutmütigen Gesicht. Sicher ein Mensch, der wenig redet, aber gern bei einer guten Flasche Rotwein sich erzählen läßt. Er gab uns als Prüfungsaufgabe eine Zeichnung nach dem Gipskopfabguß der Büste des Kaisers Nero auf. Nachdem er alle Versammelten noch freundschaftlich-brummend ermahnt hatte, überließ er uns unseren Fähigkeiten und bald hörte man nur noch das Kratzen und Wischen der Kreide und Kohlestifte auf den hartgespannten Papieren. Die Prüfung dauerte einige Tage, in denen uns Prof. Sterl ab und zu besuchte und nach dem Rechten sah, und da und dort auch wohl eine Minute kritisch verweilte. Ich hatte mich gleich, obwohl keineswegs sicher, tollkühn in die Arbeit gestürzt, lotete und maß wie ein alter abgebrühter Akademiker und traf mit meiner etwas flächigen Kohletechnik sicherlich die Anerkennung Prof. Sterls, denn im Vorbeigehen brummte er mir wohlwollend zu. So war ich fein heraus und freute mich sehr, denn mit dieser sparsam brummigen Beifallsbezeugung war ich so gut wie aufgenommen. Merkwürdige Gesellen wir Prüflinge, und mit welcher leidenschaftlicher Hingabe manche das Heil in der staatlich akademischen Ausbildung sahen. Da war Naumann-Coschütz, ein einfacher Mann aus dem Volke, aus Coschütz gebürtig und wohnhaft, er war jahrelang Lithograph gewesen und hatte die rot entzündeten, stets blinzelnden Augen des mit der Lupe arbeitenden lithographischen Einzelheitenzeichners, er hatte sein Leben lang gespart, um endlich mit fünfunddreißig Jahren seinen einzigsten Lieblingswunsch zur Akademie zu gehen, erfüllen zu können. Er trug immer derbe, dicke Stiefel mit doppelten Sohlen, denn ganz in aller Herrgottsfrühe, wenn wir Bürschchen mit Unterstützung von zu Hause noch in der Dodo lagen, brach er schon in Coschütz auf. Er ging den ganzen Weg hin und zurück zu Fuß, um das Geld für die Elektrische zu ersparen, denn, musterhaft wie er nun einmal veranlagt war, unterstützte er auch noch zu alledem seine armen Eltern. Als er nun erfuhr, daß man ihn wegen seines vorgeschrittenen Alters nicht aufnehmen wollte, brach er buchstäblich in Tränen aus, und der herzzerbrechenden Art seiner Klage konnte selbst der akademische Rat nicht widerstehen, und so wurde eine Ausnahme gemacht, und er zur Prüfung zugelassen. Als artiges Kind und Mann, der den Ernst des Lebens kannte, wurde er denn auch ein Vorbild an langweiliger Fleißigkeit und Tugend. Als richtiger Musterschüler glaubte er in seinem Untertanenverstand, er müsse die ihm bewiesene Güte durch strenge Befolgung der Akademie-Regeln und spießige Korrektheit wettmachen. In seinen Muße-

stunden, wenn man bei solchem Arbeitstier überhaupt von Muße sprechen kann, zeichnete er pimplige, postkartenhafte Ansichten von schönen Ausflugsorten des Plauenschen Grundes, wozu er dann noch eine sehr allgemeinverständliche Lesebuchbeschreibung hinzufügte. Diese Erzeugnisse druckte ein ihm befreundeter Lithograph in Coschütz; er brachte auch mal so ein Heftchen „Der Plauensche Grund" mit in die Unterklasse, aber er erntete damit lediglich einen schmalen, wohl nur seinem Fleiß geltenden Achtungserfolg. Er war hinwiederum so hochkomisch in seinem Fleiß und seinen Anstrengungen im Gipszeichnen, daß er bald ein wenig lächerlich wurde. Die langweilige ehrbare Handwerkertrockenheit forderte geradezu zu Späßen heraus. Und da wir zum größten Teile doch richtige unreife Lausejungs waren, die den heiligen Ernst der Kunst und des Lebens noch nicht kannten, so waren meistens, nach einem immer wieder anzutreffenden Gesetz, gerade die Ernsten, Ruhig-Würdigen, die Fleißbolde und Ansträngerischen sozusagen ganz von selbst die Geärgerten. Sie, die ja nicht mitmachten, wurden natürlich in ihrem Arbeitseifer dauernd von unseren Nichtsnutzigkeiten und Albernheiten gestört. Ich hatte mich weiterhin mit einem Norweger namens Kittilsen befreundet, einem sehr eigentümlichen Menschen, der schon in England gewesen war und aus einer außerordentlich kinderreichen Familie stammte, er war, glaube ich, der dreizehnte Sohn. Er hatte ein interessantes trotziges Gesicht und, wie alle Wikinger, eine starke Vorliebe für geistige Getränke. Er liebte es, narzissistisch, sich mit sich selbst zu beschäftigen und war ein großer Dandy. Sprach gern über Aubrey Beardsley und Oskar Wilde, und sein Talent bewegte sich auch auf ähnlichen, jedenfalls von ihnen angeregten Spuren. Als echter Norweger hatte er eine „mystische" Ader. Durch ihn lernte ich wohl zuerst Munch kennen. Kam ihn gelegentlich eine Schwermut an, so ging er in das damalige Automatenrestaurant am Pirnaischen Platz und tröstete sich mit einem echt Kittilseschen Mischtrank aus Bier und Kognak, bis er weinend und jammernd, seinen Hut fortschleudernd, davon rannte. Er bewohnte ein möbliertes Zimmer in der Zirkusstraße. Seine Wirtin, eine immer sehr gut coiffierte Frau Dauth, hatte eine kleine lauschige Weinstube mit Damenbedienung, und manchmal, wenn wir noch nachts in seinem Zimmer zusammengesessen und uns unterhalten hatten, hörte man sie mit einer Lieblingskellnerin, die auch bei ihr wohnte, leicht animiert nach Hause kommen.

(Fortsetzung folgt.)



GEORGE GROSZ, KOPF IN KREIDE. 1910
AUF DER DRESDENER AKADEMIE
KORREKTUR PROF. RICH. MÜLLER



VINCENT VAN GOGH, DIE SONNE
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

DAS FORMPROBLEM DER MALEREI SEIT CÉZANNE

VON

ADOLPHE BASLER

Je weiter wir fortschreiten, desto mehr verlieren wir den Kontakt mit der nachahmenden Kunst. Denn ebensowenig wie der Klassizismus Ingres' hat der romantische Stil Delacroix' und der Impressionismus Manets mit der Nachahmung gebrochen. Mit van Gogh wurde die Deformation der Dinge ausdrucksvoller; sie folgte treuer den Seelenzuständen als der normalen Wahrnehmung der äußeren Welt. Die krampfhaft verzerrten Formen traten in Erscheinung. Ein aufs höchste getriebener Expressionismus folgte dem alten Impressionismus. Und zugleich durchdrang ein stärkeres Gefühl für das Dekorative die naturalistische Komposition. Dieser Psychismus, der bestrebt ist, die Welt dramatisch zu gestalten, mußte zu einem gesteigerten Symbolismus führen.

Mit van Gogh schlägt die Mentalität des Träumers, des Mystikers, eine Bresche in die auf Kau-



HENRI MATISSE, ZEICHNUNG

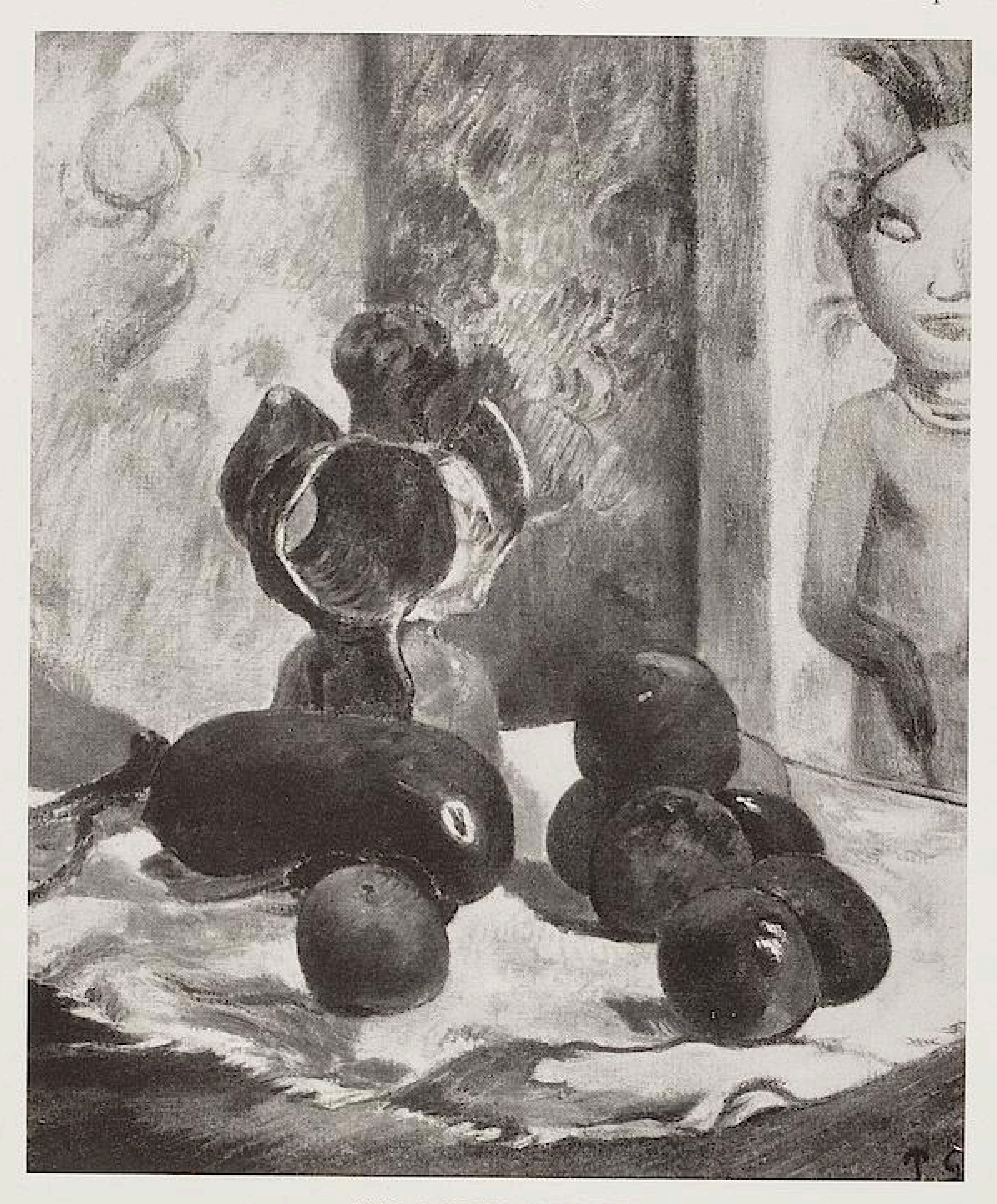
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

salität beruhende objektive Auffassung des Weltalls. Während in van Gogh das Primitive echt, wenn auch gestaut war, ersetzte Gauguin es durch den Intellekt. Der Zauber, den die Maoris auf ihn ausübten, bestand in deren Sinn für die dekorative Wirkung der stilisierten Formen. Unzweifelhaft hat Gauguin von den Ozeanischen Inseln Werke von bemerkenswerter dekorativer Ordnung mitgebracht. Aber die Naivität seiner Formen ist zu absichtsvoll, als daß sie einen anderen Reiz haben könnte, als den eines sehr intelligenten Ornaments. Wenn der übersteigerte Spiritualismus van Goghs eine sinnbetörende Macht über die ihm nachfolgenden Maler ausgeübt hat, so hat Gauguin mehr den Intellekt beeinflußt. Durch ihn lernten die jungen Generationen ahnen, welche berauschende Ursprünglichkeit in dem barbarischen Konstruktivismus der Neger und Ozeanier liegt. Van Gogh mit seinem angeborenen, Gauguin mit seinem intellektuellen Mystizismus faszinierten stärker, als ein Künstler wie Seurat. Dafür wagte sich dessen wissenschaftlich geschulter Geist in Regionen von schwindelnder Höhe. Dieser Schüler der Impressionisten hatte einen ausgesprochenen Sinn für die Form. Er kopierte in seiner Jugend die Zeichnungen von Ingres, und, verführt von Chevreuls und Henrys Theorie der Komplementärfarben, vermochte er eine verstandesmäßige Konzeption mit der poetischen Vision der Dinge zu vereinigen. Er gibt nicht schematische Nachahmungen der Natur, sondern Äquivalente.

Von nun an verallgemeinert sich das Prinzip der Deformation. Es erscheinen jetzt die archaistischen und primitivistischen Ungeschicklichkeiten, die Liebe zum Abstrakten beherrscht das Feld. Im Gegensatz zu den Illusionen des Naturalismus, im Gegensatz zu dieser Kunst, die die Dinge darzustellen bestrebt ist, wird eine Kunst der Beschwörung geboren. Der Geist der Deformation hat den Sieg.

Die Naivität, die Ehrlichkeit in der Kunst ist ein schwer lösbares Problem, das man nur ins Auge fassen kann vor einer vollkommen ausgebildeten Kunst, vor einer Kunst, die alle Hilfsmittel einer rationalistischen Wissenschaft erschöpfend benutzt. Hier kommen wir auf einen wichtigen Punkt: es gibt in der Kunst etwas Rationelles, Korrektes, Gekonntes, andererseits aber auch etwas, was dem Laien als unlogisch, unkorrekt und ungeschickt erscheint, das aber in Wahrheit von hohem künstlerischen Wert ist. So kam es, daß die Deformationen Cézannes von den akademischen Pedanten als barer Unsinn angesehen wurden; die jungen Maler dagegen sahen darin die erste große Synthese der modernen Zeit. Hier waren in ihren Augen die plastischen Äquivalente geschaffen für Sensationen, von denen die Impressionisten nur flüchtige Analysen zu geben versucht hatten. Diese Revolution fiel gerade mit der beginnenden Begeisterung für die Einfachheit der Primitiven zusammen, für den Symbolismus der Wilden Afrikas und Ozeaniens; sie harmonierte mit den in ihrer Naivität schönen Ungeschicklichkeiten, die für die archaischen Künste oder für die volkstümliche Bildkunst charakteristisch sind. Das taitische Exotentum Gauguins oder die erbitterten Vereinfachungen van Goghs waren nur unausbleibliche Folgen der verkürzenden impres-

sionistischen Methoden, die sich nun vom Objektiven zum Subjektiven entwickelten. In Cézanne war das Wesentliche zweifellos sein Sinn für den Raum. Seurat organisierte den Raum mittels eines rhythmischen Parallelismus der Linien. Was aber bei dem Meister von Aix eine rhythmische Mannigfaltigkeit der Massen ist, wurde bei seinen Schülern zu einer abstrakten Oberfläche, zu einem Komplex von Analogien, Äquivalenten und Andeutungen des Naturbildes. Cézanne hat, indem er die Gesetze für die Organisation einer Bildfläche verallgemeinerte, einer ganzen Generation die Konventionen vorgeschrieben. Er sagte: „Ich sehe, daß sich die Flächen überschneiden und manchmal erscheint es mir, daß die geraden Linien fallen.“ Die Fauves haben aus dem deformatorischen Element der Cézanneschen Konstruktion, aus dem dekorativen Primitivismus Gauguins und dem plastischen Expressionismus van Goghs Nutzen gezogen. Sie erhoben das Prinzip der Deformation zum Dogma und machten es zur Basis eines gesteigerten Expressionismus.



PAUL GAUGUIN, STILLEBEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Seitdem hat man die abenteuerlichsten Karrieren, die widerspruchvollsten Situationen gesehen. Nehmen wir, zum Beispiel, den Fall Matisse. Im Grunde ist Matisse ein Akademiker, ein Maler mit allen Kenntnissen, der es bis zum Institut de France hätte bringen können. Er war der fleißigste



HENRI MATISSE, STILLEBEN

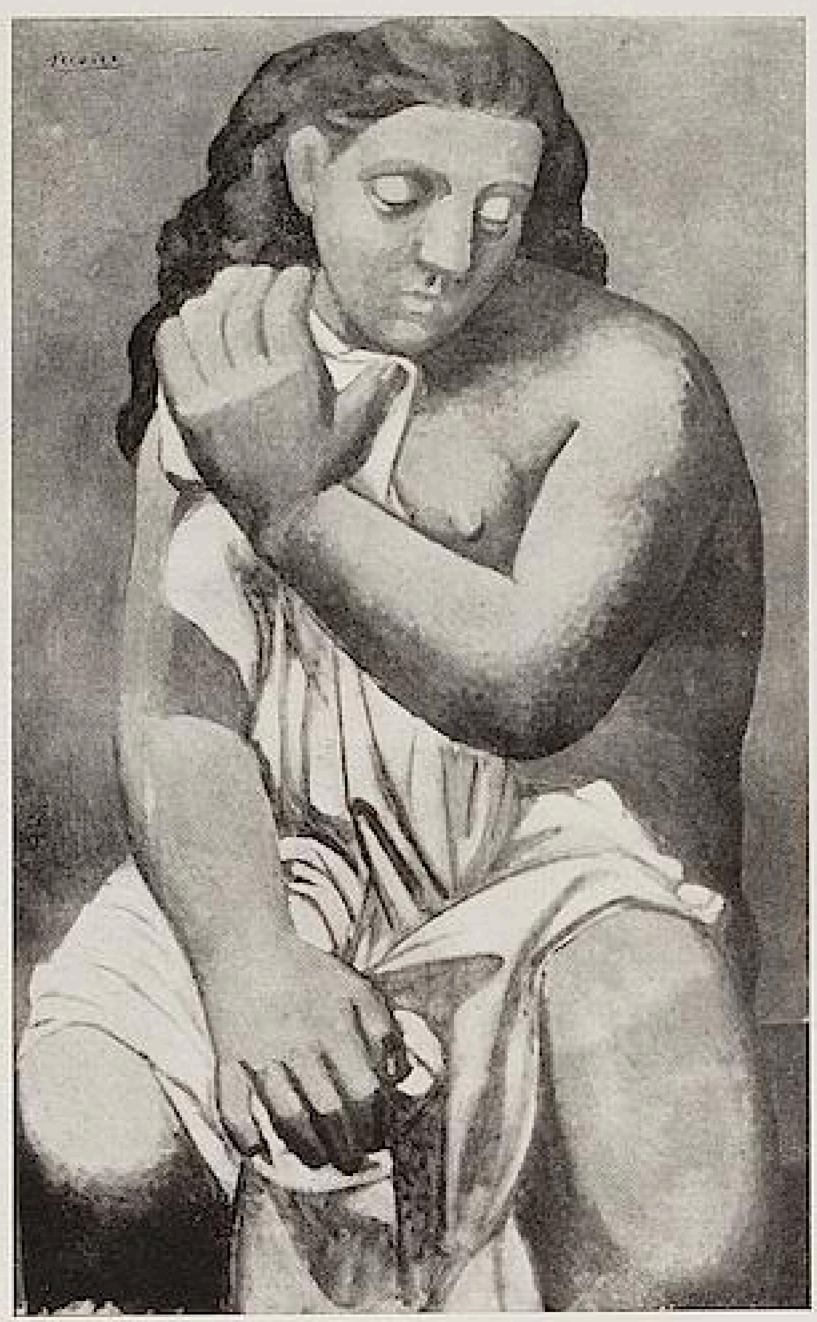
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Schüler der École des Beaux-Arts, war ein unermüdlicher Zeichner, besuchte alle Ateliers und schwänzte keinen Abendkursus. Das prädestinierte ihn zweifellos zu einem Lehrer, dem die Berühmtheit sicher war. Aber er war ein unruhiger Geist, der alles versuchen, sich über alles Rechenschaft ablegen wollte. Es gab keine Probleme, keine Bestrebungen der modernen Malerei, die er nicht aufmerksam verfolgte. So sehr er aber auch Verstandesmensch war, nichts vermochte den Instinkt des Koloristen in ihm zu ertöten. In der Zeichnung ist er der raffinierte Akademiker geblieben. Er zerlegt die Formen mit einer perversen Logik und verleiht ihnen dabei eine expansive Kraft in der rhythmischen Anordnung der Linien. In der Arabeske, die daraus entsteht, vermischt sich eine angenommene Naivität mit einem verführerisch wirkenden Modernismus. Matisse beachtet nur das Spiel der Flächen und der Proportionen, wobei die Deformation des Details zu der Harmonie des Ganzen beiträgt. Seine Vereinfachungen erregten vor zwanzig Jahren das Entsetzen Maurice Denis', den die methodischen Verhäßlichungen der Fauves ebenso empört hatten. Er nannte sie Feldmesser, die den menschlichen Körper in Dreiecke teilen, vor allem den weiblichen, bei dem sie mit Vorliebe ein gewisses schwarzes Dreieck unterstreichen. Er warf ihnen auch die „viereckigen Füße mit vier Einschnitten“ vor, die, wie er meinte, von den taitischen Frauen Gauguins stammen. Bei Matisse — wir haben das schon in früheren Schriften vermerkt — ist es sein Verständnis für



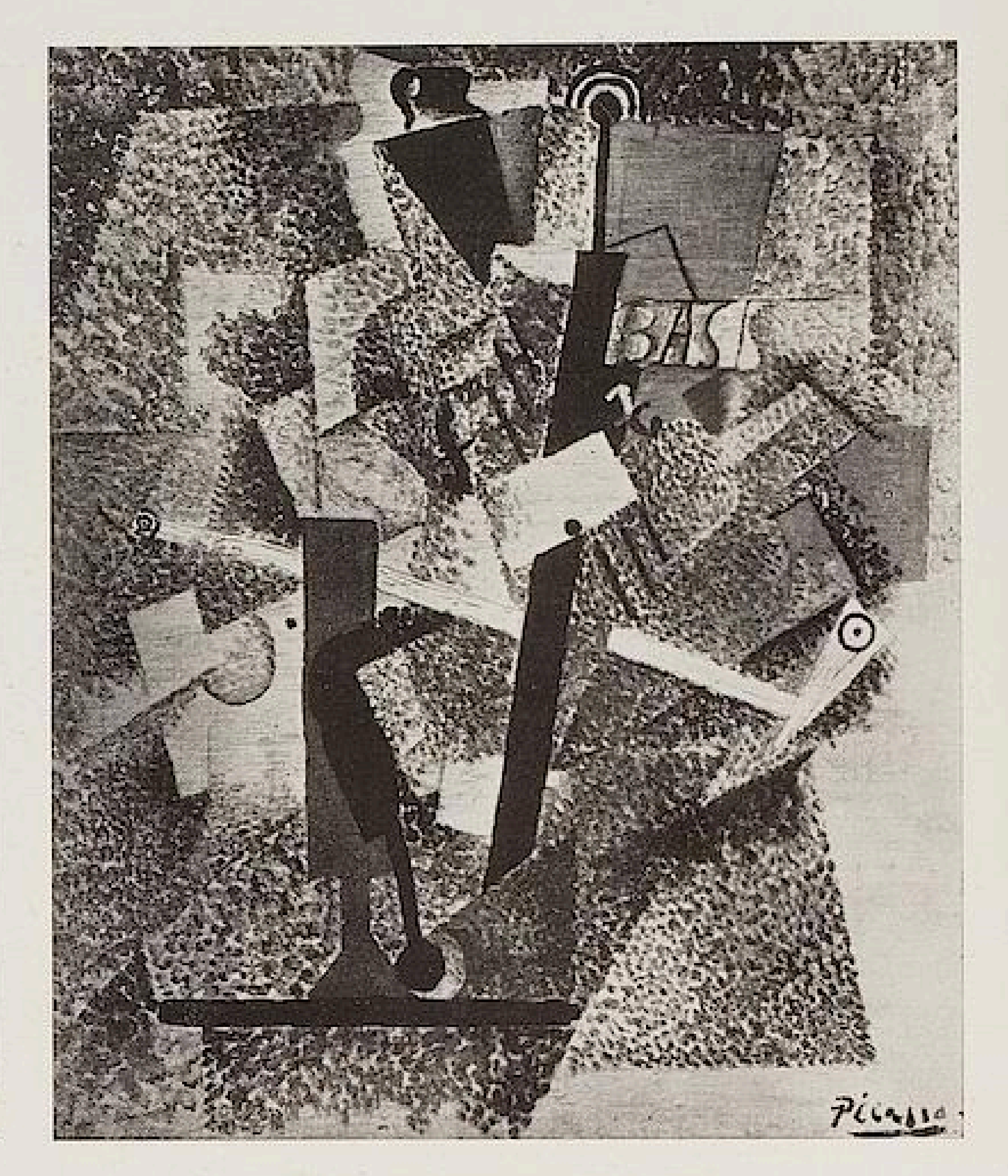
HENRI MATISSE, INTERIEUR

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.





PABLO PICASSO, BADENDE

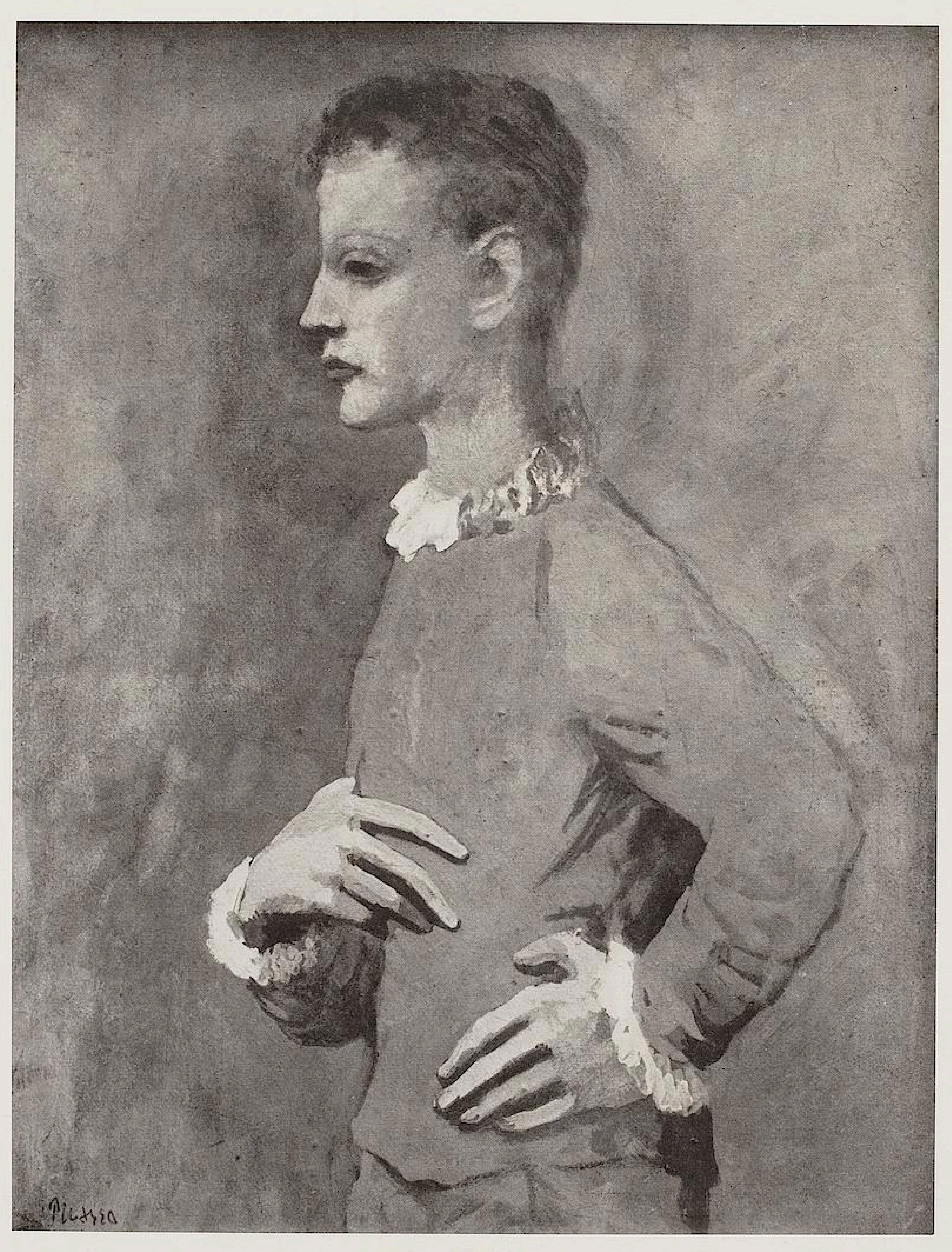


PABLO PICASSO, STILLEBEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

das Dekorative, das seine Staffeleimalerei ergänzt. Tatsächlich bevorzugt dieser geschickteste aller dekorativen Maler aus Vernunftgründen immer die in die Sinne fallenden vertrauten Formen. Aber bei all seinen glänzenden koloristischen Eigenschaften ist es ihm durchaus versagt, eine wirklich bedeutungsvolle Form herauszuschälen. Er sieht nur schwach modellierte Formen und kann eine Form nur in Beziehung zu einer anderen auffassen. Nehmt dem Matisseschen Gemälde seinen Farbenzauber, so wird der graphische Rest des Bildes sich durch nichts von dem irgendeines beliebigen Intimisten unterscheiden. Als Ausgleich bringt diese farbige Fläche eine starke sinnliche Wirkung hervor, bei der die Formen sich entmaterialisieren, auf ihre wesentlichen Funktionen beschränkt werden und dadurch das Reale in die Illusion transponieren. Matisse neigt von Natur aus mehr zum Spekulativen als Picasso. Dieser wiederum, da er mit stärkerem plastischen Gedächtnis begabt ist, behält alles, was er einmal gesehen oder nur mit einem Blick gestreift hat. Mit seinen aufs höchste geschärften Augen, seiner reichen koloristischen Sinnlichkeit wäre es Matisse niemals in den Sinn gekommen, sich auf die Graphik zu beschränken. Sein Talent, die Oberfläche zu organisieren, hat es ihm sogar ermöglicht, auf dem Gebiete des plastischen Symbolismus gewissermaßen Aquivalente für die schimmerndste orientalische Kunst zu erreichen. Bei Picasso dagegen ist Sentimentalität das echteste Merkmal seines Schaffens. Er ist der geborene Illustrator, der die Gabe der Gruppierung, des rhythmisierten Arrangements hat, verbunden mit einer im Blut liegenden Liebe für schöne Formen. Ein wahrer Proteus, hat er es außerdem verstanden, sich alles zu assimilieren. Wer später, um ihn zu studieren, seine Zeichenmappen durchblättert, wird glauben können, Zeichnungen aus vielen Jahrhunderten vor sich zu haben. Denn würde man nicht darin das griechische und pompejanische Altertum, die italienische Renaissance, das achtzehnte Jahrhundert Frankreichs finden, und Prudhon, Girodet, Flachsman, Daumier, Renoir, Seurat, bis zu La Fresnaye — dazu die Exotismen der Neger, der Australier, und sogar der vorsintflutlichen Zeichenschrift? . . .

Pablo Picasso war schon damals, als er nach



PABLO PICASSO, CLOWN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



PABLO PICASSO, ABSCHIED

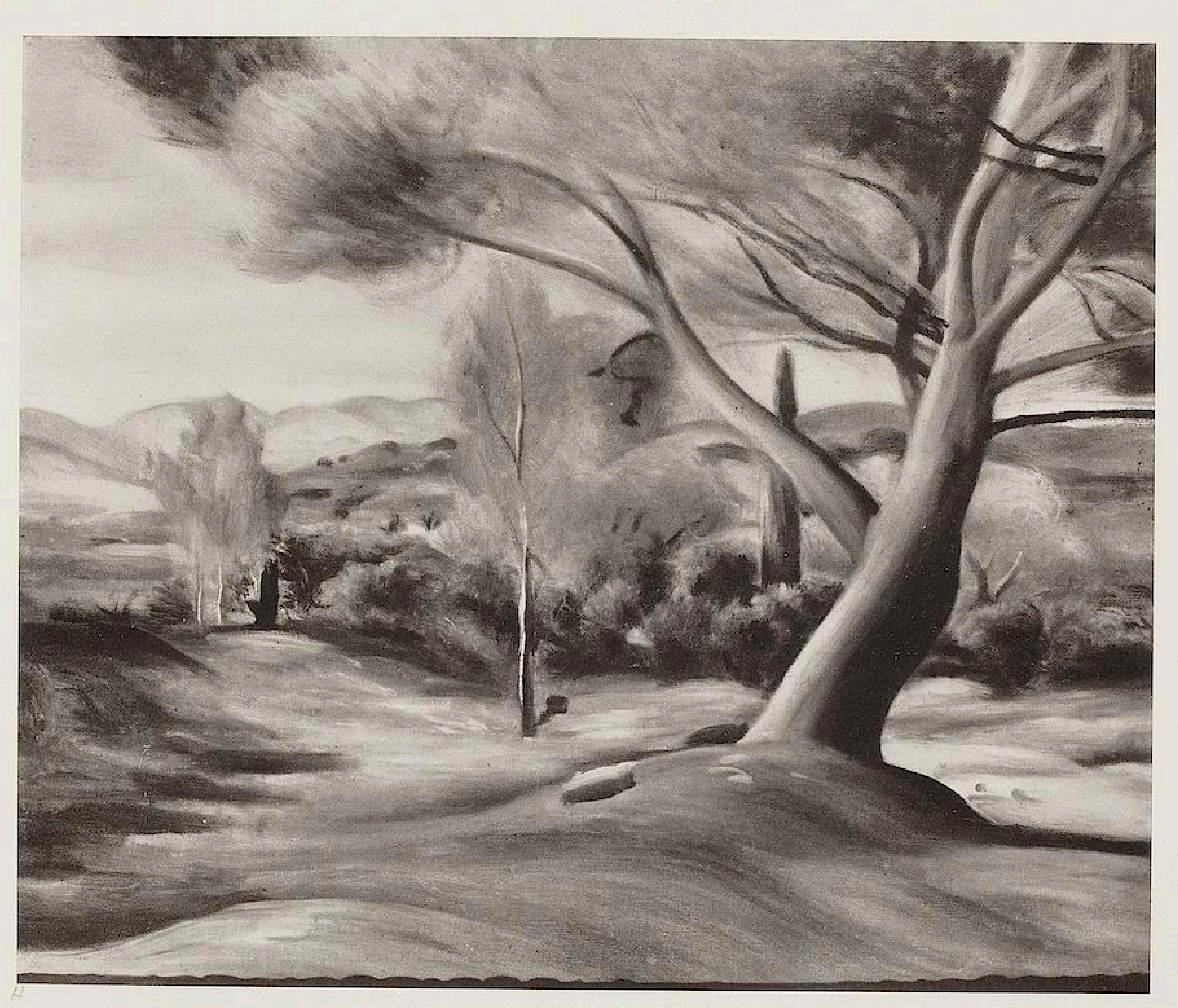
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Picasso die Lehre Cézannes zu eigen, bei der die darstellende Wiedergabe der Welt durch eine konstruierende verdrängt wird. Eigentlich hat Picasso alle Stile nur parodiert. Nach allerlei Seitensprüngen schuf er Silhouetten, deren Umrisse nach dem Vorbild Ingres' wie mit Draht scharf umzogen sind. Dann blies er seine Formen auf, um ihnen eine michelangeleske Größe zu verleihen und erweckte mit seinem System, die Proportionen zu vergrößern und die Körper zu verdicken, den Eindruck, als ob seine Geschöpfe mit Elephantiasis behaftet seien. So gelangte er zu einer künstlichen Großartigkeit, um sich dann wieder an der Wildheit Ozeaniens zu berauschen.

Es liegt eine gewisse Tragik in dem Fall Picasso. Mit seinem unleugbaren graphischen Talent wäre er in einer anderen Epoche und Umgebung ein genialer Illustrator im Stil Davids oder Ingres' geworden. In stärkerem Maße als alle seine Rivalen ist ihm die Noblesse des Strichs angeboren. Aber von der Eindringlichkeit der Kunst Cézannes geblendet, deren plastische Kraft ihm ebensowenig erreichbar war, wie der Rhythmus, der dort als Funktion der

Paris kam, ein recht begabter anekdotischer Illustrator. Er machte sich mehr oder weniger alle Manieren der beliebten Zeichner zu eigen. Er fing mit kleinen Montmartre-Szenen in der Art Steinlens an, aber etwas sentimentaler. Dann lernte er Lautrec kennen, den Schöpfer eines lebendigen Strichs, einer kursiven, von der höchsten Modernität erfüllten Zeichnung. Er nimmt ebenso den ausdrucksvollen Realismus von Degas an, wie die sanfte Ruhe von Puvis de Chavannes, die düstere Tragik des Greco, bis zu den mystischen Visionen eines Odilon Redon. Bald darauf beginnt er, der Mode folgend, die Negerkunst nachzuahmen. Nachdem er nun die Formeln der Götzenbildhauer seiner Kunst einverleibt hatte, machte sich

modulierenden Farbe gilt, konnte er sich nicht einmal deren dekorative Außenseite zu eigen machen. Wie es Matisse gelungen ist, dessen rein malerische Begabung viel stärker ist. Picasso vermochte in Cézanne nur eine graphische Spiritualität aufzuspüren, die für ihn der Ausgangspunkt zu einer abenteuerlichen Ästhetik geworden war. Eine undisziplinierte Intelligenz führt ihn zum Absurden und die vorher erwähnte Sentimentalität, die ein Grundzug seines Wesens ist, verleiht auch seinen tollsten Luftsprüngen einen Reiz, den selbst seine verschrobensten Kritzeleien nicht verleugnen. Aber mag er sich noch so sehr bemühen: er kann weder den ihm mangelnden Sinn für das Räumliche ersetzen, noch kann er der Form



ANDRÉ DERAIN, PROVENCALISCHE LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



HENRI ROUSSEAU, TIGER EINEN BÜFFEL ANFALLEND

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. VALENTIEN GALERIE, NEW YORK

Leben einflößen oder eine malerische Atmosphäre schaffen.

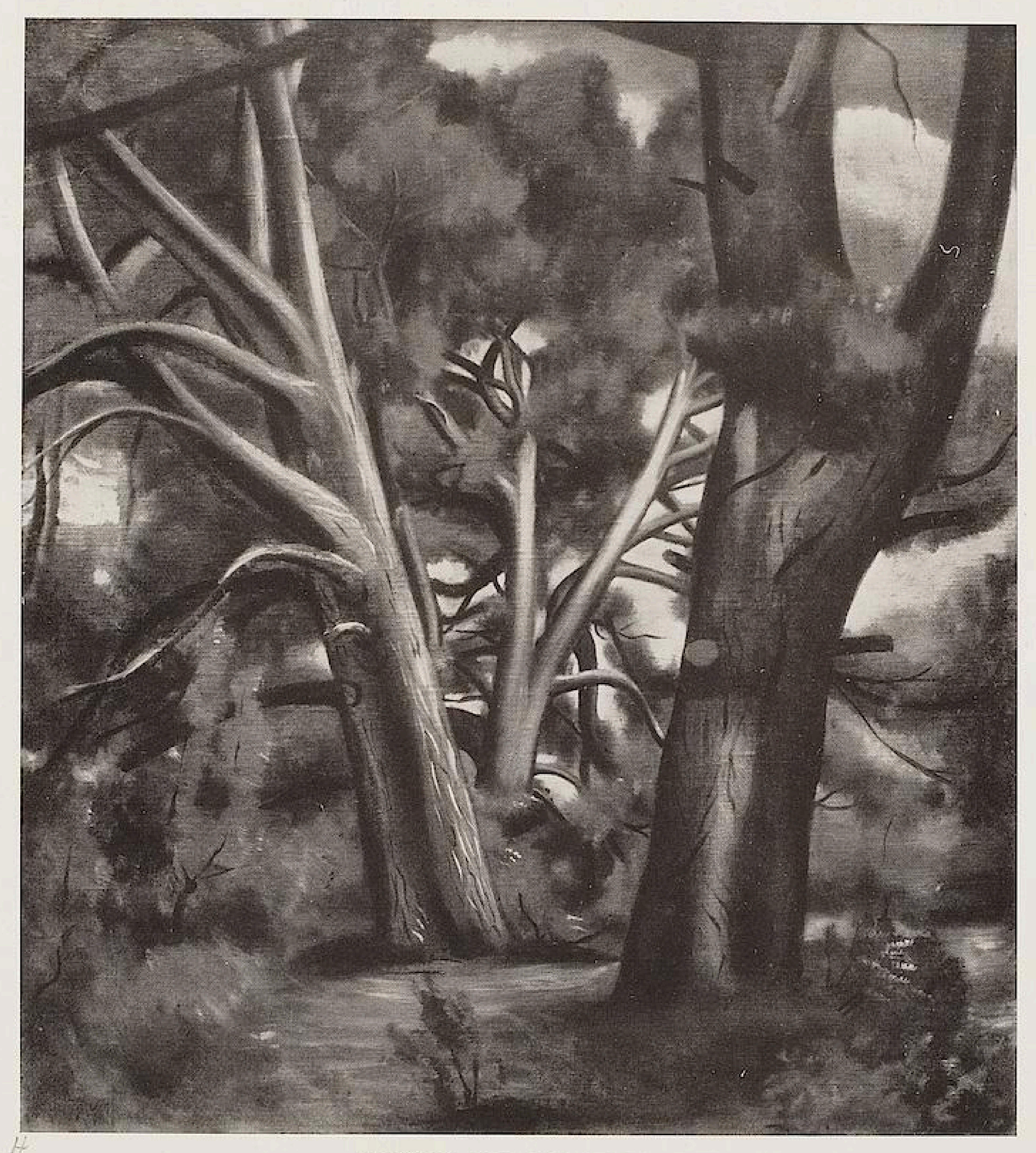
Die Spannung, die Cézanne sowohl wie van Gogh auszeichnet, fehlt hier. Dieser Fall eines der begabtesten Künstler seiner Zeit ist höchst seltsam: immer von der Angst gepeitscht, mit seinem Stil im Hintertreffen zu bleiben, sieht er die Kunst nur durch die Kunst, — oft selbst durch die Kunst eines ihm untergeordneten Talents!

Bei erschöpften Zivilisationen kann es vorkommen, daß originale Naturen, Dilettanten in der Malerei, die aber mit einer größeren Frische der Empfindung, mit einem naiveren Geist begabt sind, die Ehrlichkeit ihrer Vision der sterilen Virtuosität professioneller Kunst entgegensetzen. Zwei berühmte Künstler unserer Zeit, Cézanne und Henri Rousseau, haben dieses Wunder vollbracht. Sie kamen beide aus verschiedenen Sphären. Der eine brachte seine Naivität, der andere seine Unbekümmertheit mit, beide aber die Kühnheit, die den wahren Erfindern eigen ist. Man glaubte in Cézanne eine Art Giotto, in Rousseau einen Vorstadt-Fra-Angelico zu sehen. Der Meister von Aix sowohl wie der arme Zöllner aus Plaisance schienen einem allgemeinen Wunsch nach ausdrucksvolleren Formen nachzukommen, nach einer mehr empfindungsvollen als formalen Schönheit, nach naiveren Proportionen, nach einer seelischen Erhebung im Rhythmus der Komposition. Man dürstete nach einer organischeren Kunst, selbst um den Preis einer gewissen Ungeschicklichkeit, die man den verstandesmäßigen Vereinfachungen Puvis de Chavannes' und den dekorativen Kunststücken Gauguins vorzog.

Unter den Fauves gelang es Derain mit seinem angeborenen Dilettantismus am besten, in den

Mechanismus und Geist dieser beiden naiven und doch ihrer Mentalität nach so entgegengesetzten Genies einzudringen. Er verstand es, den Rhythmus, die Rangordnungen und die Proportionen

Er hat mehr dafür getan, diese Kunst der Menge verständlich zu machen, als alle wissenschaftlichen Abhandlungen der Kritiker oder als alle Verirrungen Picassos auf Cézanneschem Gebiet es vermochten.



ANDRÉ DERAIN, BAUMLANDSCHAFT

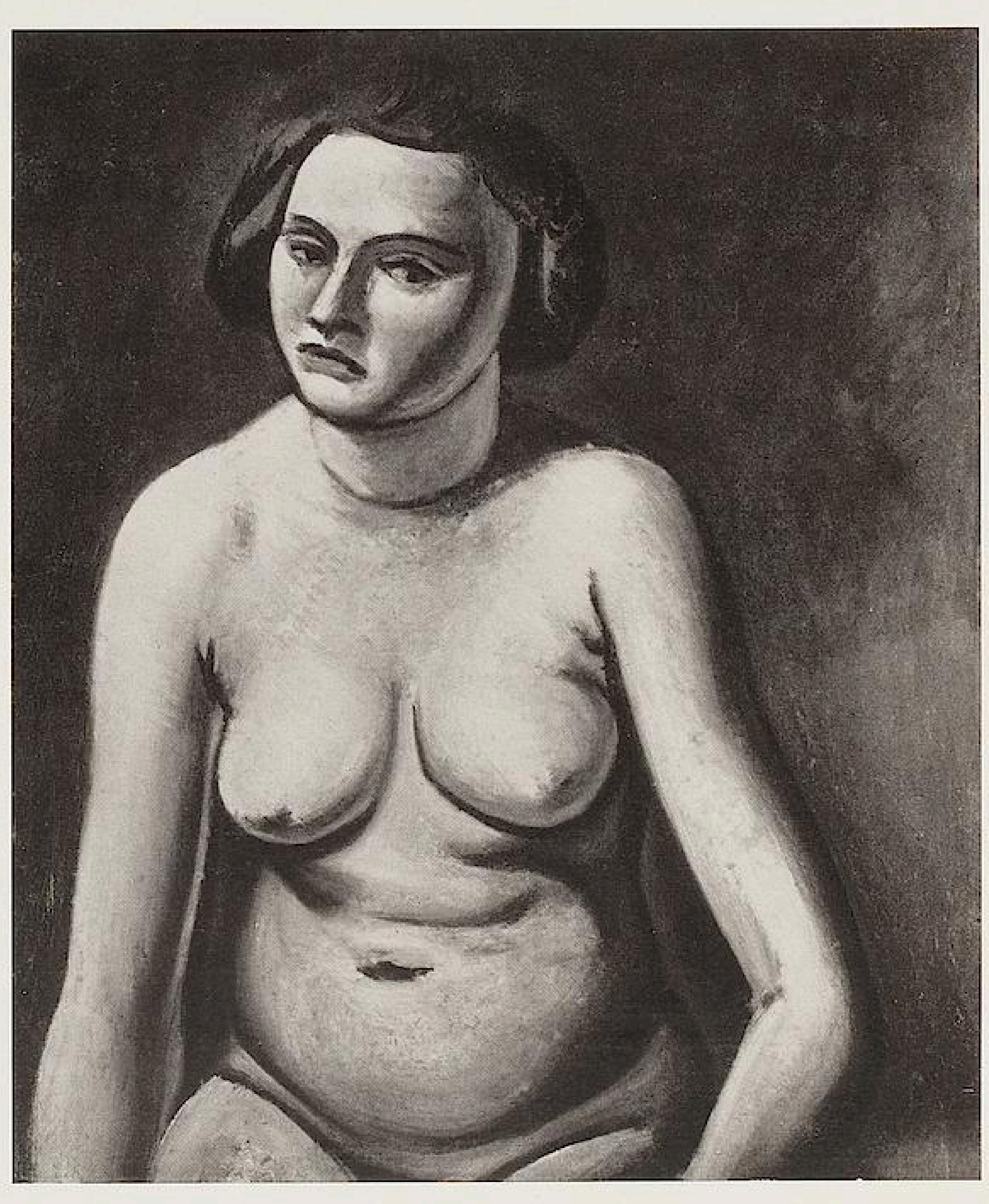
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG ADOLPH LEWISOHN, NEW YORK

aus der Konstruktion Cézannes loszulösen. Er machte sich das Zeichnerische der stufenweise aufsteigenden Landschaften des Meisters von Aix zu eigen, und wurde einer der berufensten Kommentatoren dieser hermetisch verschlossenen Kunst.

Wer als Maler in Betracht kommt, ist, seit Derain, davon überzeugt, daß der Berg St. Victoire in seinem konstruktiven Aufbau, in seiner Übertragung der Naturform viel eher ein ornamentales oder monumentales Gebilde ist als eine wörtliche

Übersetzung der Natur. Die Erregung geht hier mit einem theoretischen Verfahren zusammen; die Organisation der Oberfläche erinnert an einen Wandteppich, die Landschaft ist besser rhythmisiert als auf Corots „Brücke von Mantes“; aber dieses Bild, das rein nachahmend konzipiert ist, erinnert an kein dekoratives Genre, und insofern es ein ganz objektives Bild des auf die Tiefe hin gesehenen Raumes ist, bewahrt es seine unveränderte Intensität, seinen definitiven und schicksalhaften Ausdruck. Derain und selbst Picasso wurde die Wahl schwer zwischen der erregten Natürlichkeit Corots und der Magie Cézannes. Sie haben sich schließlich für diesen entschieden; aber ihre ästhetische Wißbegierde trieb sie außerdem, auf dilettantische Art die ganze Geschichte der Kunst zu durchstreifen. Derain hatte das Glück, immer auf der richtigen Mittelstraße zu bleiben. Er hat Griechenland und Houdon entdeckt, wie er Corot entdeckt hatte. Seine zahllosen Zeichnungen spiegeln all seine Perioden, seine ganze Entwicklung wider; sie geben viel weniger Aufschluß über das Charakteristische seiner Handschrift als über seine ängstlichen Zweifel gegenüber dem Problem der Proportionen, ganz gleich, ob es sich um griechische Formen oder um exotische Volkskunde handelt.

(Fortsetzung folgt.)



ANDRÉ DERAIN, WEIBLICHER AKT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

EIN NEUER ALTDORFER IN DER WIENER GALERIE

VON

HANS TIETZE

Die Wiener Galerie hat, seit sie der Umsturz zu einer staatlichen Sammlung gemacht hat, in der mehr planmäßigen Ergänzung ihrer ohne System zusammengekommenen reichen Schätze eine neue Aufgabe erhalten; sie hat sich seitdem die südostdeutsche Malerei, aus der eine bodenständige österreichische Schule hervorgegangen ist, besonders angelegen sein lassen, die Donauschule hat hier ihr natürliches Zentrum gefunden. Zu den zwei vortrefflichen Bildern Altdorfers, die sie von alters her besaß, hat sie in diesem Jahrzehnt sechs weitere aus den verschiedensten Phasen seines Schaffens gefügt; das jüngst erworbene, das sich bereits seit einiger Zeit als Leihgabe in der Galerie befand, stammt aus der Zeit, in der es Altdorfer, sonst mehr der Bewältigung kleinerer in sich geschlossener Aufgaben zugewandt, trieb, sich auch an ausgedehnten Werken zu versuchen.

Diese Auferstehungstafel hält sich mit ihren 84×35 cm allerdings auch innerhalb der bescheidenen Ausmaße, die dem Künstler am meisten lagen, aber sie gehört zu einer Gruppe von vier kleinen Bildern, die wahrscheinlich ursprünglich als Staffel des mächtigen Flügelaltars dienten, von dem sich zwölf große und farbenstarke Tafeln noch am ursprünglichen Bestimmungsort, dem Stift St. Florian in Oberösterreich, befinden. Diesen großen Tafeln verleiht die für Altdorfer ungewöhnliche Vergrößerung des Formats etwas Fremdartiges, in den kleinen aber entfaltet er seine persönlichste Besonderheit. Das eine Paar, mit dem Bildnis des knienden Stifters, des Propstes Peter von St. Florian, und den beiden Heiligen Margaretha und Barbara — wozu das Staedelsche Institut eine Zeichnung besitzt — sind noch im Stift, von dem anderen Paar ist die Grablegung Christi schon vor einigen Jahren in die Wiener Galerie gelangt, vor einigen Monaten nun auch die Auferstehung, die das für das ganze Werk gültige Datum 1518 trägt. Zwei von Anfang an zusammengehörige Tafeln sind jetzt wieder vereinigt worden.

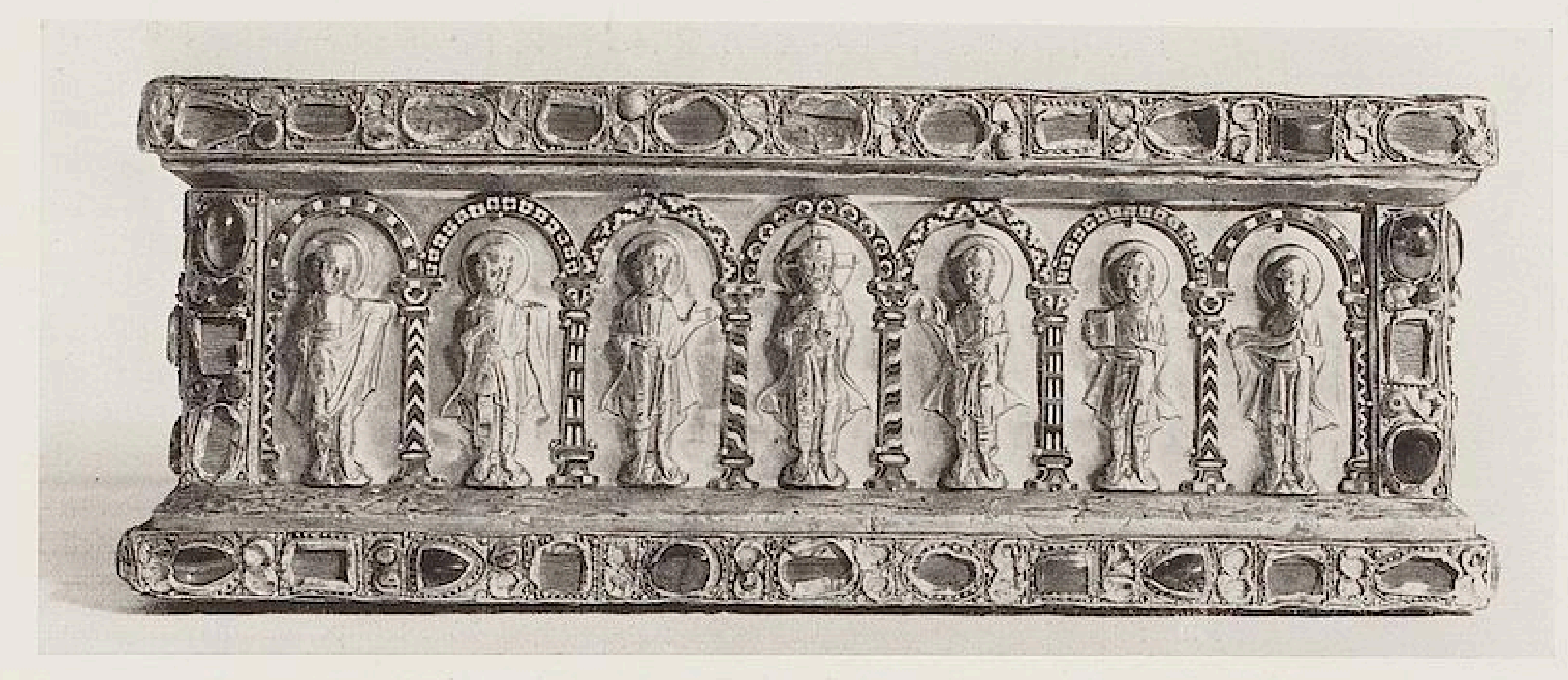
Die beiden Bilder sind eine Einheit. In der hohen Höhle, in der die Marien und Jünger den Leichnam des Herrn zur Ruhe gebettet haben, geht die Auferstehung vor sich; durch den großen Rundbogen der Öffnung blickt man in die gleiche weite Landschaft, in der sich ein gewaltiges Bergmassiv — dem oberösterreichischen Traunstein ähnlich — erhebt. Aber während in der Grablegung eine Abendstimmung obwaltet, die die Farben süß und schwer macht, zucken um die Auferstehung die Zauber einer Nacht, die nicht wie andere Nächte ist. Weißumwallt steht der auferstandene Heiland auf dem braunroten Stein des Sarkophags; am goldenen Feuerschein seines Hauptes entzündet sich ein Himmel, aus dessen Purpurflut phantastische Meere und Gebirge aufzutauchen scheinen. Nach der anderen Seite flutet das Licht über die bunten Engelsgestalten und die verwogenen Landsknechte, die bei ihrer Wache dumpf und schwer entschlafen sind; braungold und graugrün sind die beiden vordersten, links starrt einer in kalter Eisenfarbe, während am Eck des Sarkophags einer seiner widerstrebenden Glieder Herr zu werden sucht. Hinten hat sich der Rest der Mannschaft im Nachtgrün der Bäume ein Lagerfeuer angezündet.

Die Gesamtordnung des Bildes — mit der korrespondierenden Vor- und Rückbewegung der als Repoussoirs dienenden beiden Gestalten ganz vorn — folgt der Anregung, wie sie Dürer — etwa im Holzschnitt der kleinen Passion — gegeben hatte. Aber der Aufbau aus Menschenleibern ist hier in das tiefe Naturerlebnis aufgelockert; Passionsszene und nächtliche Landschaft sind das einheitliche Erlebnis eines empfindungstiefen Malerpoeten.



ALBRECHT ALTDORFER, AUFERSTEHUNG. 84:35 cm

WIEN, GEMÄLDEGALERIE



AUS DEM WELFENSCHATZ. DER GERTRUDEN-TRAGALTAR. NIEDERSACHSEN (BRAUNSCHWEIG) MITTE DES 11. JAHRHUNDERTS

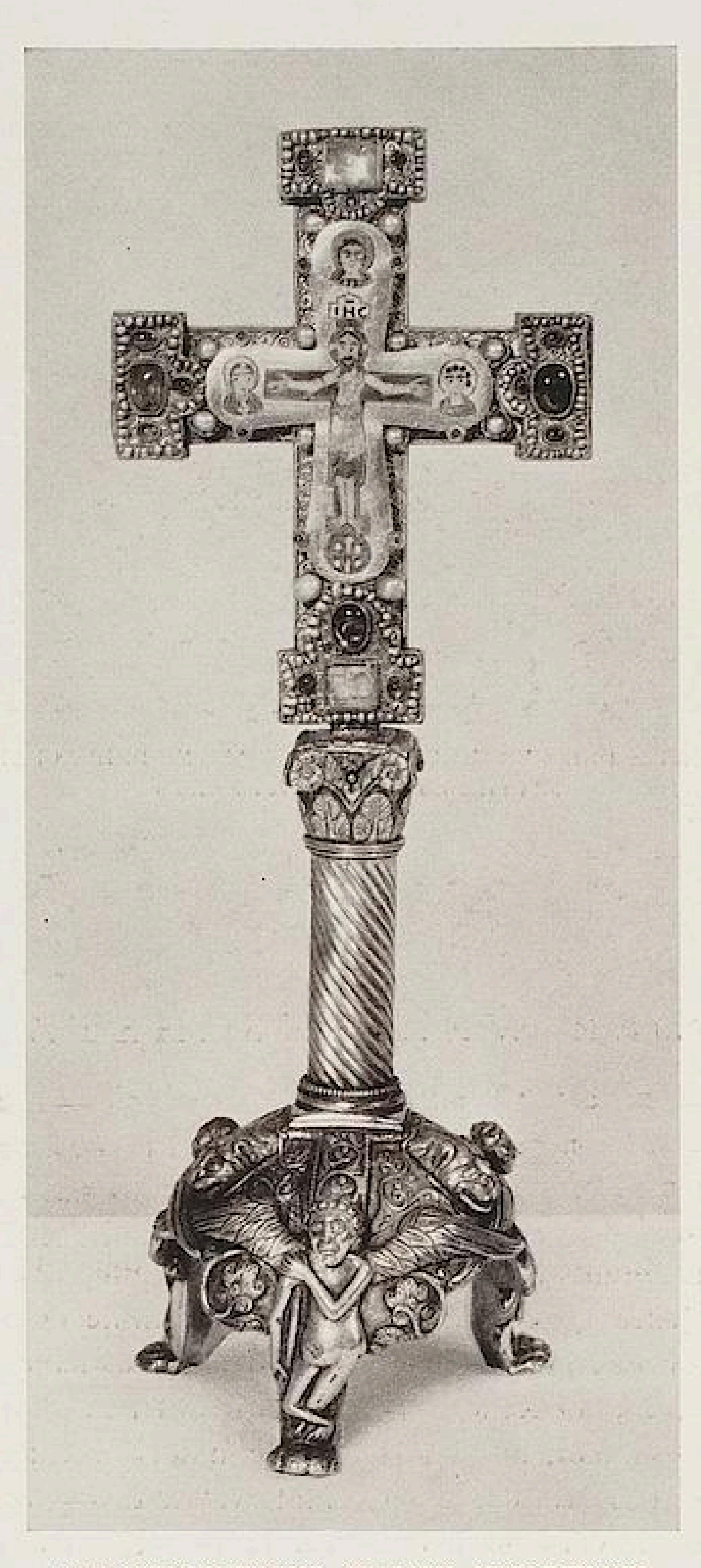
DER WELFENSCHATZ

VON

ROBERT SCHMIDT

Im Jahre 1528 führte die Stadt Braunschweig die Reformation ein; vierzehn Jahre später hob sie das Blasiusstift als katholisches Kollegiat-Kapitel auf. Damit hatte der Welfenschatz, der Reliquienschatz des Braunschweiger Blasiusdomes, aufgehört eine aktive Rolle im kirchlichen Leben der Stadt Heinrichs des Löwen zu spielen. Was bis dahin Jahrhunderte hindurch in religiöser Ehrfurcht gesammelt und gehütet worden war, wurde nun als Rarität beiseite gestellt, hin und wieder — durch Einbruch und fürstliche Laune — dezimiert, beinahe einmal für den Metallwert von etwa fünftausend Taler verhökert, schließlich aber dem welfischen Herzog von Hannover, der zum Katholizismus zurückgekehrt war, als Dank für seine Beihilfe zur Niederwerfung der Stadt Braunschweig überlassen. Das war im Jahre 1671. Abgesehen von einer kurzen Flucht nach England vor den anrückenden Franzosen fand der Schatz in Hannover für beinahe zwei Jahrhunderte Ruhe. 1867 begann sein Wanderleben von neuem: der blinde König Georg nahm ihn zu sich in sein Exil nach Penzing bei Schönbrunn, überließ ihn dann aber für etwa zwei Jahrzehnte dem österreichischen Museum in Wien zur Ausstellung. Sodann wurde er wieder der öffentlichen Besichtigung entzogen, schlummerte in der Silberkammer des Gmundener Schlosses und wanderte — aus Gründen der Sicherheit — im Jahre 1918 in den Safe eines Schweizer Bankhauses. Nun ist er wiederum, zum letztenmal als geschlossene Einheit, auf die Wanderschaft gegangen: er stand im Städelschen Institut in Frankfurt zur Schau, wird jetzt zur Hundertjahrfeier der Berliner Museen im Schloßmuseum ausgestellt, und dann wird er aufgehört haben zu existieren. Es ist bekannt genug, daß der Herzog von Braunschweig sich gezwungen sah, den insgesamt aus zweiundachtzig Kunstwerken bestehenden Schatz zu verkaufen. Die Hoffnung, ihn geschlossen oder wenigstens in seinen Hauptstücken für Deutschland zu retten, hat sich scheinbar zerschlagen. Jetzt ist er Eigentum eines Konsortiums der drei großen Frankfurter Antiquitätenhäuser und wird bald in alle Welt zerstreut sein.

Was bedeutet uns der Welfenschatz und was bedeutet uns sein Verlust? Gewiß, wir haben in Süd- und Westdeutschland in manchem katholischen Dom wundervolle Reliquienschätze, die sich mit dem Welfenschatz messen können und ihn wohl teilweise auch an künstlerischer Kostbarkeit übertreffen mögen. Das protestantische Norddeutschland aber ist unendlich arm an solchen Zeugen edelster kirchlicher Kunst des Mittelalters; eigentlich sind da nur zwei Ausnahmen, die Kirchenschätze in Halberstadt und Quedlinburg, zu nennen. Das Moment aber, welches für die Singularität gerade des Welfenschatzes ausschlaggebend ist, besteht darin, daß dieser Reliquienschatz des Braunschweiger Blasiusdoms in seiner Hauptmenge, jedenfalls in den künstlerisch entscheidenden Werken, die Stiftung einer der bedeutendsten mittelalterlichen deutschen Herrscherfamilien darstellt, gleichsam die geistliche Schatzkammer der Dynastie der Brunonen und Welfen, die für Jahrhunderte die Geschicke nicht nur Braunschweigs, sondern Niederdeutschlands lenkten oder wenigstens maßgebend beeinflußten.



DAS WELFENKREUZ. ITALIEN, VERMUTLICH MAILAND, MITTE DES 11. JAHRHUNDERTS

Der Welfenschatz ist der einzige und letzte großartige Zeuge der wunderbaren mittelalterlichen Gesinnung, mit der ein machtvolles deutsches Fürstenhaus seine Religiosität und seinen Kunstsinn zu verbinden verstand. Er verkörpert symbolhaft eine der großartigsten Epochen der deutschen Vergangenheit, denn was die Hohenstaufen für den Süden Deutschlands, das bedeuteten die Welfen für Norddeutschland. Die stolze Gestalt Heinrichs des Löwen steht hier an erster Stelle. Eine Anzahl der köstlichsten Stücke des Schatzes gehen auf ihn als Stifter zurück. Von seiner Fahrt ins heilige Land brachte er viele Reliquien als Geschenk des oströmischen Kaisers aus Byzanz mit und ließ ihnen von heimischen Goldschmieden kostbare Hüllen aus Gold und Edelsteinen verfertigen; auch das eine Hauptstück des Welfenschatzes, das für das Haupt des heiligen Gregor von Nazianz in Gestalt eines byzantinischen Kirchenbaues gearbeitete große Kuppelreliquiar ist sicherlich auf seine Bestellung durch den hervorragendsten kölnischen Emailkünstler seiner Zeit um 1175 gearbeitet worden. Das in seinem Erhaltungszustand allerdings nicht ebenbürtige Schwesterstück, das Kuppelreliquiar aus Hohenelten, ist Deutschland bereits vor einigen Menschenaltern verloren gegangen und ins S. Kensington-Museum abgewandert. Die Komposition, die Zeichnung und Farbenpracht der Emails und die monumental aufgefaßten Figuren und Reliefs aus Walroßzahn sichern dem Braunschweiger Reliquiar einen ersten Platz in der Geschichte der hochromanischen Kunst Deutschlands.

Neuere Untersuchungen Otto von Falkes haben uns die Gewißheit gebracht, daß auch Eilbertus, der etwas ältere Kölner Künstler und eigentliche Schöpfer der romanischen Kupferschmelzkunst, in Hildesheim und da für Heinrich dem Löwen gearbeitet hat. Sein zwischen 1150 und 1160 entstandenes, weitaus bedeutendstes Werk, das einzige, das er mit seinem Namen versehen hat, steht im Welfenschatz. Dieser Tragaltar des Eilbertus ist in seiner Vielseitigkeit der Emailtechnik wie in seiner edlen Komposition der Darstellungen ein Meisterwerk höchsten Ranges; bei solchen Werken kommt man mit der heute üblichen Bezeich-



AUS DEM WELFENSCHATZ. DAS KUPPELRELIQUIAR. KÖLN UM 1175



AUS DEM WELFENSCHATZ. DER EILBERTUS-TRAGALTAR. KÖLN-HILDESHEIM, 1150—1160

nung „Kunstgewerbe“ nicht aus — sie sind höchste Kunst. Zwei weitere Arbeiten von der Hand Eilberts enthält der Schatz, und dazu noch von ihm beeinflußte Emailwerke der Hildesheimer Werkstatt.

Prächtig dann die Reihe der silbernen Armreliquiare, von denen zwei die Widmungsinschrift Heinrichs des Löwen tragen. Mehrere andere sind aus zeitlichen Gründen ebenfalls als seine Stiftung anzusprechen, und unter ihnen befinden sich Stücke herrlichster Goldschmiedekunst, sicherlich in Hildesheim entstanden. Hildesheim hat seit der Zeiten seines kunstreichen Bischofs Bernward eine hochbedeutende Edelschmiedekunst gehabt; an ihren Begründer erinnert die berühmte Bernwardpatene des Welfenschatzes, die ihren prächtigen Schmuck aus Niello, Gravierung und Vergoldung aber erst im zwölften Jahrhundert durch den Meister des Hildesheimer Oswaldreliquiars erhalten hat. (Im vierzehnten Jahrhundert ist sie dann mit einer gotischen Monstranzfassung umhegt worden.)

Jedoch auch die frühere Geschichte des braunschweigischen Herrschergeschlechts spiegelt sich in diesem Schatze wider. Die Witwe des Brunonengrafen Liudolf von Braunschweig, die Comitissa Gertrud, hat um 1040 zwei goldbeschlagene, mit Edelsteinen, antiken Gemmen und Goldemails besetzte Kreuze in den Schatz gestiftet, das eine Kreuz für das Seelenheil ihres Gatten. Ferner hat sie einen Tragaltar herstellen lassen, der aus der gleichen, sicher braunschweigischen Werkstatt wie die beiden Kreuze stammt und der in seiner technisch wie künstlerisch gleich vollendeten Arbeit zu den Hauptwerken des elften Jahrhunderts gezählt werden muß.

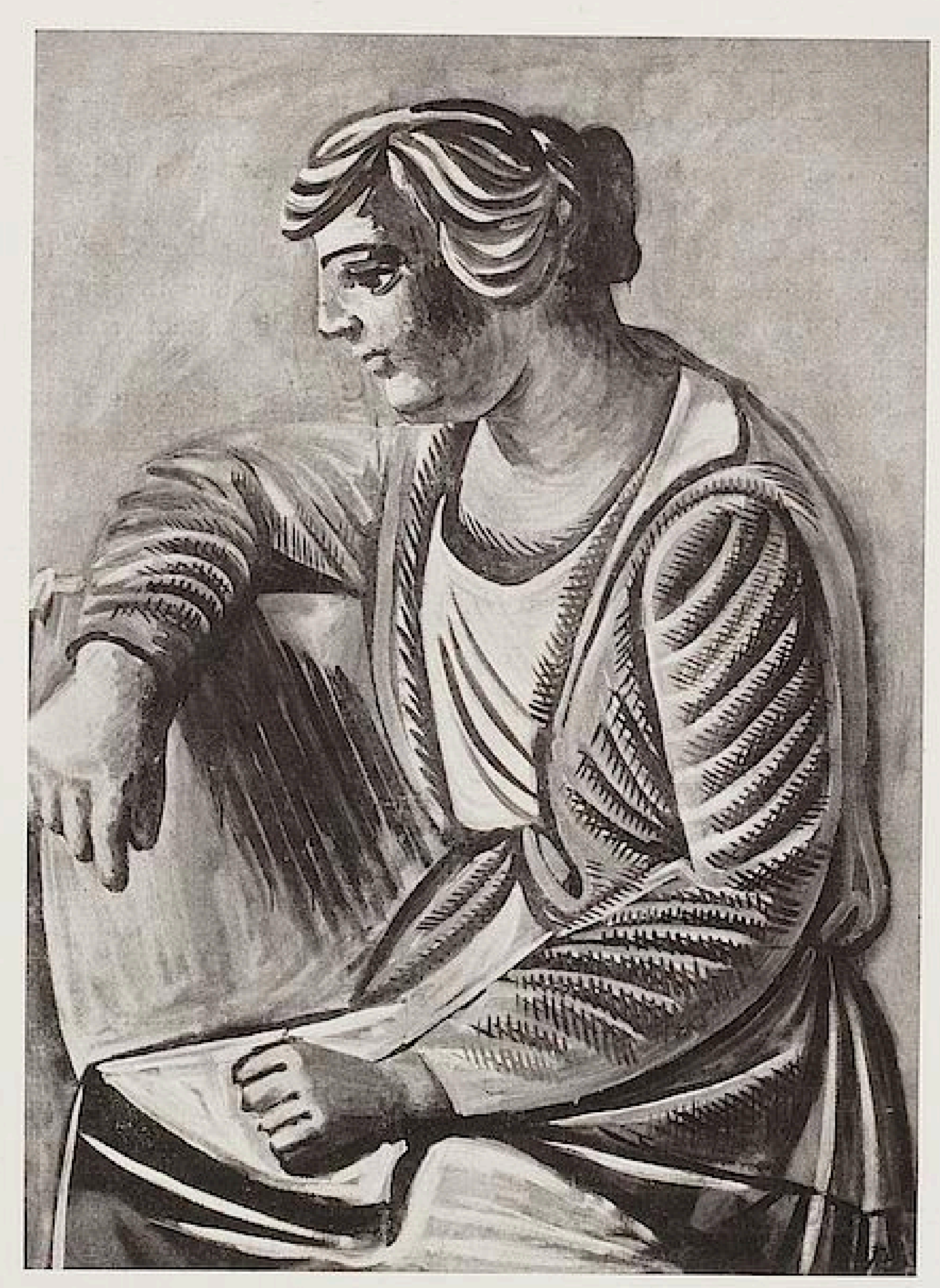
Das Wahrzeichen des Schatzes, das Welfenkreuz, ist eine italienische, vermutlich Mailänder Arbeit aus der Mitte des elften Jahrhunderts. Dies Juwel mit seinem kostbaren Zellenschmelz, seinem Besatz von Edelsteinen und Perlen, seinem getriebenen figürlichen Silberfuß brachte Herzog Welf V., der Großoheim Heinrichs des Löwen, nach seiner Scheidung von der Markgräfin Mathilde von Tuscien in seine bayrische Heimat zurück.

Von allergrößtem Interesse sind weiter einige köstliche byzantinische Edelschmiedewerke des zwölften Jahrhunderts, ferner der als „Horn des heiligen Blasius“ bezeichnete, ebenfalls byzantinische Olifant und mehrere palermitanische Elfenbeinkästen.

Während das Ausland noch mit einem in seiner farbigen Kraft alles übertönenden Reliquienkasten aus Irland und einem schon dem dreizehnten

Jahrhundert angehörenden vermutlich italienischen Grubenschmelzkasten vertreten ist, ist die große Menge der vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert entstandenen Werke durchweg niedersächsische, zum Teil braunschweigische Arbeit. Zumeist sind es Reliquienmonstranzen, Kreuze und Agnus Dei verschiedenster Form, zu denen sich wiederum einige Bracchien und zwei Kopfreliquiare edelster Art gesellen; von sonstigen Werken sei noch hingewiesen auf ein buchförmiges gotisches Reliquiar mit einer prachtvollen Elfenbeinschnitzerei des elften Jahrhunderts, sowie auf zwei Plenare, deren eines, eine Stiftung Herzogs Otto des Milden und seiner Gemahlin Agnes von Brandenburg († 1334), als köstlichen Schmuck die gravierten Figuren der Stifter und in die Vorderseite eingelassene Jaspis- und Kristallplatten eines italienischen Schachspieles mit Miniaturen aus einem Ritterroman aufweisen.

Diese Zeilen können nur andeuten, welch unerhörter Schatz von edelsten Kunstwerken hier durch die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch angehäuft worden ist. Erst der Anblick des gesamten, der Kirche geweihten Hortes kann ermessen lassen, was Deutschland jetzt verlieren soll. Unersetzlich ist der Verlust, den eine nahe Zukunft schon als eine — trotz aller augenblicklichen Not — unentschuldbare Unterlassungssünde brandmarken wird.



PABLO PICASSO, FRAU IN GRÜN

SAMMLUNG WILLY STRECKER, WIESBADEN. MIT ERLAUBNIS DER D. D A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

VERANSTALTUNGEN ZUR JAHRHUNDERTFEIER DER BERLINER MUSEEN

ERÖFFNUNG DES DEUTSCHEN MUSEUMS, DES ANTIKEN-MUSEUMS, DES VORDERASIATISCHEN MUSEUMS UND DER NEUGEORDNETEN RÄUME FÜR HOLLÄNDISCHE KUNST im Kaiser-Friedrich-Museum.

AUSSTELLUNG DER STAATLICHEN SCHLÖSSER. In der Akademie der Künste.

BAUTEN UND BILDWERKE DES DEUTSCHEN MITTELALTERS. Erste Ausstellung des deutschen Bildarchivs. Im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums.

DER WELFENSCHATZ. Im Schloßmuseum.

DIE WISSENSCHAFTLICHEN PUBLIKATIONEN DER BERLINER MUSEEN. In den neu eröffneten Sammlungen auf der Museumsinsel.

NEUERWERBUNGEN ÄGYPTISCHER KUNST. Im Ägyptischen Museum.

*

Zur Hundertjahrfeier der Museen ist ein Gesamtführer (mit 86 Abbildungen) erschienen, herausgegeben vom Generaldirektor im Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Vom 7.—9. Oktober findet in Hamburg der VIERTE KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNST-WISSENSCHAFT statt.

NEUE BÜCHER

Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Das frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer, die Kunst des romanischen Stils. Ein Band Text und ein Band Abbildungen. Vierte, durchgearbeitete Auflage. Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co.

Dieses Werk bedarf keiner Empfehlung mehr. Es ist in seiner Mischung von tiefer und umfassender Kenntnis des Stoffes, von weiser Einsicht in das Wesen der Kunst und ihrer Zusammenhänge mit dem Leben, und schließlich — um alles zu sagen — auch von einem warmherzigen Patriotismus, der in die gelehrte Betrachtung nicht recht passen will, einzig. Das Werk ist groß in seinen Vorzügen und liebenswürdig in seiner Bedingtheit.

Wilhelm Hausenstein: 1. Meister und Werke. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Schönheit bildender Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. (Mit 16 Bildtafeln.) 2. Die Welt um München. Beide bei Knorr & Hirth G. m. b. H. München.

In beiden Bänden gesammelte Aufsätze, klug und gepflegt geschrieben, innerlich beschwingt von reger Empfindung, Früchte eines Geistes, den alles interessiert, den alles zum Schreiben reizt. Tageseindrücke, aber nicht selten sub specie aeternitatis; Ewiges im Lichte konzentrierter Zeitempfindung, in Spiegelungen der Stunde.

Max J. Friedländer: Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenners. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Kein anderer vereinigt heute diese Summe von Erfahrung, diese aus entschiedenen Anlagen konsequent entwickelte Kennerschaft, diese kühl erscheinende, verhaltene Liebe zur Kunst mit einer solchen Fähigkeit, klar, prägnant, kurz und veranschaulichend zu schreiben. In diesem Buch ist alles echt.

Michelangelo Buonarroti von Giorgio Vasari. Deutsch herausgegeben mit Kommentar von Frida Schottmüller, übersetzt von Hiltgart Vielhaber. Straßburg, J. H. Ed. Heitz.

Es ist ein großer Gewinn, diese grundlegende, zeitgenössische Biographie in einer so guten Übersetzung und so gewissenhaft kommentiert zu besitzen.

Michelangelo von Emil Ludwig. Mit 16 Kupfertiefdrucktafeln. Ernst Rowohlt Verlag, Berlin.

Nach den auflagereichen Büchern über Staatsmänner und historische Situationen, die gerade interessieren, hat Ludwig auch ein Buch über Michelangelo geschrieben — geschickt, schmissig und im Publikumsgeschmack unterhaltsam. Was bei Wilhelm II. hingehen mag, wird Michelangelo gegenüber aber peinlich. Emil Ludwig bleibe auf seiner Plattform: er bleibe im Aktuellen.

Georg Poensgen: Schloß Babelsberg. Berlin, deutscher Kunstverlag.

In der Reihe der ausgezeichneten kleinen Bücher über die preußischen Schlösser, die die Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten herausgibt, ist diese Arbeit Poensgens über die Baugeschichte des Schlosses und Parkes von Babelsberg eine der instruktivsten. Die Arbeit ist in ihrer Art musterhaft.

Franz Dülberg: Frans Hals, ein Leben und ein Werk. Mit 94 Abbildungen. Paul Neff Verlag, Stuttgart.

Dülberg ist ein genauer Kenner seines Stoffes. In allem Tatsächlichen ist er ganz zuverlässig. Im Urteil vermag man ihm dagegen nicht überall zu folgen. Die schwere, aber unendlich dankbare Aufgabe, ein erschöpfendes Buch über Frans Hals zu schreiben, bleibt nach wie vor zu lösen.

Monographien zur Schweizer Kunst. VI. Band: Salomon Geßner, sein Lebensbild mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literarischen und künstlerischen Werke

von P. Leemann-van Elck. Orell Füßli Verlag, Zürich und Leipzig.

Der stattliche Band ist eine Jubiläumsgabe zum zweihundertsten Geburtstag Geßners (1. April 1930). Er hält alles, was der Titel verspricht. Über das, was Geßner war und wollte, über Umwelt und Zeit orientiert das Buch gründlich, wenn auch etwas weitschweifig.

Detlev Freiherr von Hadeln: Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto. Mit 72 Tafeln. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Die wunderschönen Zeichnungen Canalettos werden in vortrefflichen Lichtdrucken zum erstenmal hier gesammelt vorgelegt. Von Hadeln, der beste Kenner dieser Materie, hat die Einleitung geschrieben und einen Gesamtkatalog aller Zeichnungen zusammengestellt. Das Ganze erscheint wie eine heiter heroische Verherrlichung der Stadt des achtzehnten Jahrhunderts, es ist ein gezeichnetes Epos.

Rudolf Kömstedt: Vormittelalterliche Malerei. Die künstlerischen Probleme der Monumental- und Buchmalerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche. Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg.

Eine wissenschaftlich ernste Darstellung der Malerei des vierten bis siebenten Jahrhunderts, als Vorstufe des Mittelalters, mit gründlichen Erläuterungen zu 130 Abbildungen, die als Materialsammlung von hohem Werte sind.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. Band VI: Die außereuropäische Kunst. Ostasien, Indien, Islam, Afrika, Amerika, Malaisch-Pazifische Kunst. Mitarbeiter: Curt Glaser, Stella Kramrisch, Ernst Kühnel, Paul Germann, Heinrich Ubbelohde-Doering, Augustin Krämer. Mit 812 Abbildungen im Text und 16 Farbendrucktafeln. Alfred Kröner Verlag, Leipzig.

Die Inhaltsangabe zeigt, was der Leser zu erwarten hat. Es ist ein Band von mehr als siebenhundert Seiten geworden. Er gibt das, was man „den heutigen Stand der Wissenschaft" nennt. Wer sich an dieses Handbuch wendet, wird nicht betrogen sein. Man könnte vielleicht gegen das Prinzip Einwendungen erheben, nicht aber gegen Wert und Form der Beiträge.

Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg-Wien.

Einige der Hauptschriften Riegls sind in den letzten Jahren neu aufgelegt worden. Jetzt folgt dieser Band gesammelter Aufsätze. Über die Denkart Riegls gibt der erste Aufsatz „Kunstgeschichte und Universalgeschichte" (1928) den schönsten Aufschluß. Es charakterisiert diese Aufsätze, daß sie alle in sich abgeschlossen und fertig sind. Sie alle sind meisterhaft. Riegl gehört zu den wenigen, bei denen man kaum von Hauptwerken und Nebenwerken sprechen kann, weil alles wesentlich ist.

Wilhelm v. Bode: Mein Leben. I. Band. Verlag Hermann Reckendorf G. m. b. H., Berlin.

Diese Lebenserinnerungen eines in seiner Art genialen Mannes enttäuschen, weil man sehr viel erwartet und verhältnismäßig wenig empfängt. Bode war ein Sachmensch, ein „homme d'action", kein Schriftsteller. Das Buch ist schlecht disponiert und mäßig geschrieben. Der Wert liegt in der Mitteilung vieler Einzelheiten über die Berliner Museen und über bekannte Personen. Bode wäre eine Gestalt für einen Epiker; er selbst hat aus den Möglichkeiten, die seine Persönlichkeit und sein Leben bieten, aber wenig herauszuholen verstanden. Er ist bedeutender, als er in diesem Buch erscheint.

Alfred Kuhn: Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 150 Abbildungen. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Berlin.

Das Buch ist scheinbar für eine Ausstellung polnischer Kunst in Berlin geschrieben worden, die dann aus politischen Gründen nicht stattfand. Kuhn hat mit rühmenswerter Sorgfalt ein Gebiet bearbeitet, das bei uns kaum bekannt ist und das den Kunstfreund auch nicht zu locken vermag; er hat sich ein wenig aufgeopfert. Sein Buch wird benutzt werden; überredende Kraft aber kann es nicht haben, weil der Gegenstand sie nicht hat.

George Grosz: Die Gezeichneten. 60 Blätter aus fünfzehn Jahren. Malik-Verlag, Berlin.

In diesen sechzig Zeichnungen ist der ganze Grosz: erbarmungslos treffend, der Zeit einen Zerrspiegel vorhaltend, in dem die Laster grotesk vergrößert, immer aber auch wahr und unmittelbar gesehen erscheinen. Proben einer Zeichenkunst, einer Kunst der Menschenschilderung, die die Aktualität überleben wird, weil sie ins Zeitlose hinüberspielt.

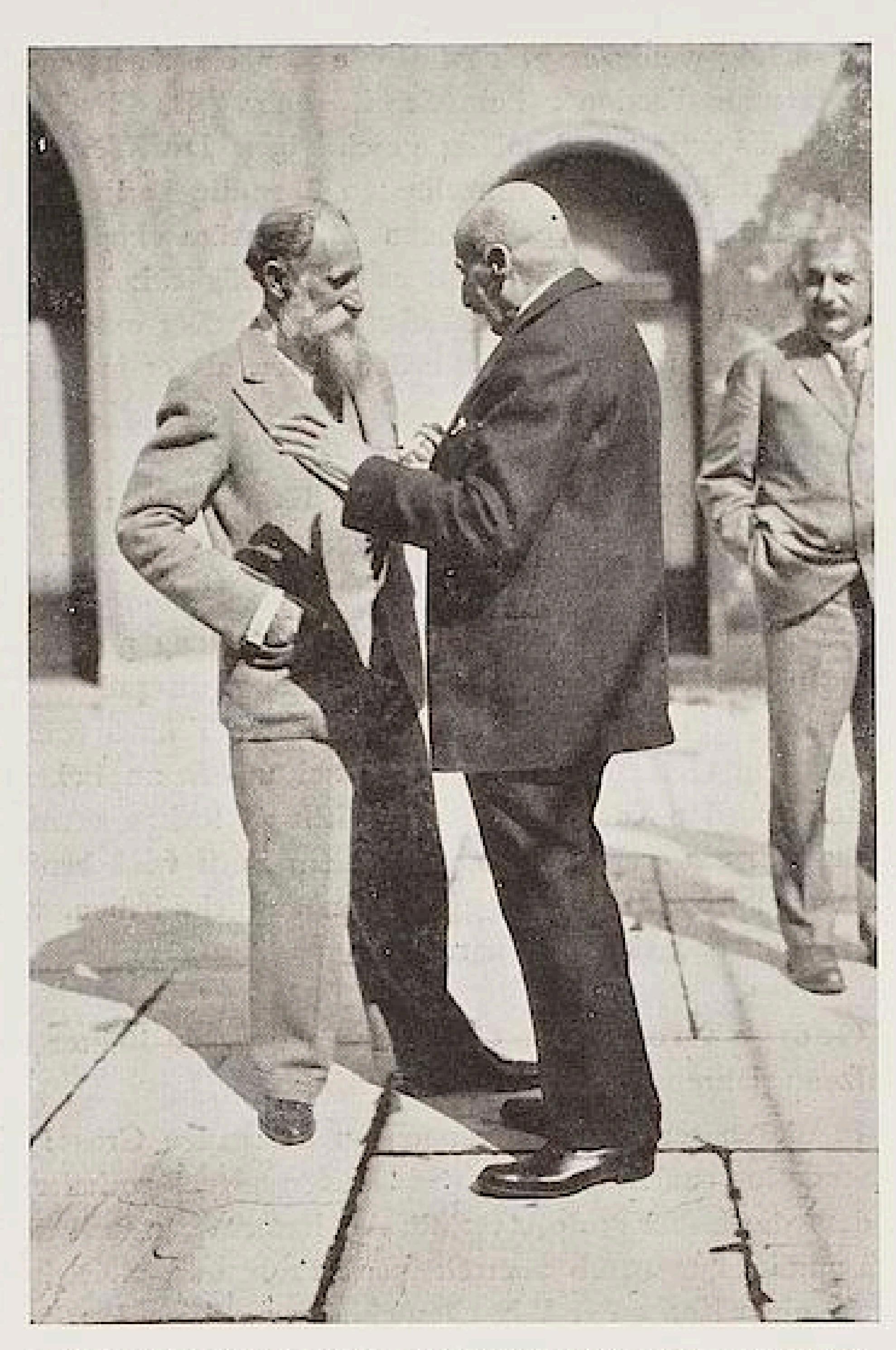
Tsunnyoski Tsudzumi: Die Kunst Japans. Herausgegeben vom Japan-Institut in Berlin. Mit 8 Farbentafeln und 127 Abbildungen. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Dieses ist, wie es scheint, das erste Buch über die Kunst Japans, die ein Japaner in deutscher Sprache und für Deutsche geschrieben hat. Es ist ausgezeichnet gelungen. Von höchstem Wert ist es, die Auffassung eines Ostasiaten von seiner Kunst kennen zu lernen. Was er von der „Rahmenlosigkeit" der japanischen Kunst, von der künstlerischen Naturgestaltung, vom Religiösen in der Kunst und von der Lebensgestaltung im einzelnen sagt, kommt einer Einführung in die Geschichte der japanischen Kultur gleich.

Max Schmidt: Kunst und Kultur von Peru. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Einer der großen Bände in der Reihe der Propyläen-Kunstgeschichte. Auf etwa 450 Tafeln werden fast tausend instruktive Abbildungen von Keramik, Metallgegenständen, Arbeiten aus Holz, Knochen und Stein, Gewebe u. a. m. gegeben. Der Text verrät die genaueste Kenntnis eines Kunst- und Kulturgebietes, dem sich das Interesse neuerdings lebhaft zugewandt hat.

Richard Klapheck: Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze. I. Band: Mittelrhein. II. Band: Niederrhein. 2. Auflage. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.



BEGEGNUNG VON MAX LIEBERMANN UND ARISTIDE MAILLOL IM HAUSE HUGO SIMON, BERLIN (IM HINTERGRUND A. EINSTEIN). PHOTOGRAPHIE

Etwas wie ein verspäteter, schön gedachter und gut verwirklichter Beitrag zur Tausendjahrfeier der Rheinlande im Jahre 1925. Historische Deutung Hand in Hand mit einer Verherrlichung von Land und Kunst.

Fritz Schumacher: Ein Volkspark. Dargestellt am Hamburger Stadtpark. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Was im Hamburger Volkspark getan worden ist, geht eigentlich alle Großstädte an, die einen Stadtpark großen Stils haben möchten. Dieses Buch des Hamburger Stadtbaumeisters gibt auf viele grundsätzliche und praktische Fragen überzeugende Antworten. Die 162 Abbildungen können Neid auf den Besitz eines solchen Großstadtgartens erwecken.

Peter Behrens, sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart. Zusammengestellt und geschrieben von Paul Joseph Cremers. G. D. Baedecker Verlag, Essen.

Das Buch setzt das fort, was Fritz Höver vor dem Krieg begonnen hatte. Für Peter Behrens ist diese intensive Beschäftigung mit dem, was er gebaut hat, keine geringe Ehrung. Es zeigt sich, daß seine persönliche Stilform der heutigen allgemeinen Stilform vorgearbeitet hat.

Karl Scheffler.

ANEKDOTE

In einem Aufsatz über Modigliani (Paris, Montparnasse, Februar 1930) läßt E. Brummer dem Maler Osterlind folgendes erzählen:

„Eines Tages kam Modigliani in meinen Garten in Cagnes. Schön wie ein italienischer Prinz, aber erschöpft und beschmutzt, als hätte er im Hafen von Genua als Lastträger gearbeitet. In seinem Gefolge erschien der poetische Zborowski, sein brüderlicher Freund, der ihn dem gefährlichen Leben in Nizza entreißen wollte.

Glücklich, ihn aufzunehmen, gab ich Modigliani das schönste Zimmer, das frisch geweißt war. Aber er schlief dort nicht viel. Hustend, von Durst gepeinigt, verbrachte er seine Nächte mit Trinken und spuckte an die Wände so hoch wie er konnte, um dann lange den herunterrinnenden Speichel zu beobachten. In diesem Zimmer hat er einige gute Sachen gemalt, zum Beispiel ein schönes Frauenporträt; auch machte er dort einige Zeichnungen. Zborowski lieferte Farben und Leinwand und so viel Alkohol, wie für Modiglianis geistigen Zustand nützlich und unentbehrlich war. Er hoffte, daß Modigliani nicht das enge Gäßchen betreten würde, das in die Vorstadt führte, um dort von Kneipe zu Kneipe zu ziehn — in die Kneipen, wo er das Plakat Pernod fils, eine Flasche und zwei Gläser auf dunklem Grund, so bewunderte: ‚Alter Freund,‘ sagte er oft, ‚man hat nie etwas Schöneres gemacht.‘

Zweihundert Meter von meinem Haus wohnte Renoir in seinem in einem Oliven- und Rosengarten versteckten Landhaus. Dieses Landhaus ließ Modigliani keine Ruhe. Er wollte den Meister von Cagnes kennenlernen.

Als wir eines Tages aus der Vorstadt zurückkehrten, wo er lange sein Lieblingsplakat Pernod fils bewundert hatte, sagte er zu mir: ‚Nimm mich mit zu Renoir.‘ Am selben Abend empfing uns Renoir in seinem Eßzimmer, wohin man ihn nach der Arbeit transportierte. Es war ein großer bürgerlicher Raum. An den Wänden hingen einige Bilder von Renoir und eine feine graue Landschaft von Corot, den er liebte. Der Meister lehnte zusammengeschrumpft in seinem Fauteuil. Um die Schultern trug er einen kleinen Schal und auf dem Kopf eine Mütze. Das ganze Gesicht war von einem Moskitonetz verhüllt und hinter diesem Schleier sah man zwei durchdringende Augen.

Es war eine kitzliche Sache, diese beiden Menschen miteinander in Berührung zu bringen: Renoir mit seiner Vergangenheit, der andre mit seiner Jugend und seiner Zuversicht; auf der einen Seite Freude, Licht, ein Lebenswerk ohne Schmerz, auf der anderen Modigliani und alle seine Leiden.

Modigliani düster, scheu, hörte Renoir zu, der einige Bilder herunternehmen ließ:

‚Sie sind also auch Maler, junger Mann‘, sagte er zu Modigliani, der die Bilder betrachtete. ‚Malen Sie mit Lust, mit derselben Lust, mit der Sie ein Weib umarmen! Streicheln Sie Ihre Bilder lange! Ich spiele tagelang mit einem Popo Ball, ehe ich das Bild fertigmache.‘

Es schien mir, als ob Modigliani litte und als ob eine Katastrophe unmittelbar bevorstünde. Sie trat auch sogleich ein, denn plötzlich stand Modigliani auf und sagte mit der Hand auf der Türklinke brutal: ‚Herr Renoir, ich mache mir nichts aus einem Popo‘.“

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. SEPTEMBER, AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ANDREAS SCHLÜTER, BRONZEBÜSTE DES LANDGRAFEN FRIEDRICH II. VON HOMBURG. UM 1704

SCHLOSS HOMBURG



AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN

AUS DEN PREUSSISCHEN SCHLÖSSERN IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

GEORG POENSGEN


INITIAL, 13. JAHRHUNDERT
BERLIN, SCHLOSSBIBLIOTHEK

Bereits vor dem Kriege hat die Akademie der Künste verschiedentlich (1893, 1904 und 1913) Meisterwerke aus Schlösserbesitz der breiten Öffentlichkeit vorgeführt; doch bedeutet die Ausstellung, die sie augenblicklich gemeinsam mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in ihren Räumen am Pariser Platz zeigt, eine grundlegende Neuerung. Zum ersten Male werden hier Kunstgegenstände, die nach der Abfindung mit dem ehemaligen Königshause in Staatsbesitz übergingen, rein um ihres künstlerischen und kulturhistorischen Wertes willen vorgeführt. Wo früher bei ähnlichen Veranstaltungen der Persönlichkeitskultus die unbefangene Beurteilung von vorne herein erschwerte, sprechen jetzt die Einzelheiten für sich und jene Zeitläufe, deren künstlerisches Niveau lediglich durch die fürstlichen Auftraggeber zum Ausdruck gebracht wurde. Befreit aus der vielfach noch spürbaren historischen Atmosphäre der Schlösser kommen die Dinge erst recht zur Geltung und bieten eine Maßgabe für die zum vollen Verständnis der nationalen Denkmäler wünschenswerte

Anmerkung der Redaktion: Den Abbildungen dieses Aufsatzes liegen zum Teil Photographien der Staatlichen Bildstelle Berlin zugrunde.



H. G. W. VON KNOBELSDORFF, LANDSCHAFT MIT SCHLOSS RHEINSBERG. UM 1735
POTSDAM, NEUES PALAIS

Anschauungsweise. So sind in der Hauptsache solche Kunstwerke herausgestellt, die sich entweder durch ihr Aufgehen in der Gesamtdekoration der Innenräume der flüchtigen Beobachtung entziehen, die man betrachtet, ohne sie zu bemerken, oder aber solche, deren überragende Qualität von einer geringerwertigen Umgebung beeinträchtigt wird. Daneben charakteristische Stilproben in sich geschlossener Erscheinungen, wie etwa Wilhelmsthal und Brühl, deren Vergleich mit Entsprechendem aus anderen Landesteilen des heutigen Preußen besonders reizvoll und lehrreich ist.

Naturgemäß tauchen in einer unter diesen Gesichtspunkten zusammengestellten Ausstellung eine ganze Reihe solcher Stücke wieder auf, die der Öffentlichkeit wohl bekannt sind und auf die nur noch einmal ausdrücklich hingewiesen wurde, immer jedoch unter einem gleichsam erweiterten Horizont. Unter ihnen steht das berühmte Spätwerk Watteaus, das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint (Abb. S. 49), an erster Stelle. Zum ersten Male seit seiner Zweiteilung um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wieder in einem Rahmen zusammengesetzt, von entstellenden Restaurierungen und Firnisschichten befreit, macht es einen schlechthin überwältigenden Eindruck und erweist sich mit seinem in genialer Nonchalance behandelten alltäglichen Vorwurf als Zeitdokument allerersten Ranges. Das Schwergewicht der Komposition lag während der Trennung viel zu sehr auf den Figuren, die dadurch stillebenhaft und allzu eindringlich wurden. Jetzt rundet sich das Ganze wieder zu einem räumlich lebendigen Augenblickseindruck. Die Wirklichkeitsmalerei der Niederländer des neunzehnten Jahrhunderts findet in diesem Gemälde großartigste Fortführung. Daneben wird der vorwiegend dekorative und literarische Charakter anderer weltbekannter Erwerbungen Friedrichs des Großen aus der französischen Malerschule offenbar. Diese Bilder gehören in Rokokoräume wie Möbel und Kunstgewerbe*, denen sie als Schmuckwerke gleichgestellt sind. Hingegen kann sich ein Landschaftsgemälde des Architekten Knobelsdorff (Abb. S. 48) mit einer Ansicht des Schlosses Rheinsberg (vor dem friederizianischen Umbau) als persönliches, schöpferisches Erlebnis in gewissem Sinne mit dem Gersaintschen Firmenschild messen. Die Landschaft steht im ganzen achtzehnten Jahrhundert vereinzelt da und nimmt schon einen guten Teil der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts vorweg. Als dritte Eigentümlichkeit aus der

* Die Ausstellung von Architektur- und Dekorationsentwürfen der Rokokozeit mit Zeichnungen von Knobelsdorff, den Brüdern Hoppenhaupt, Gontard, F. W. Höder und J. W. Meil, die als interessante Ergänzung gleichzeitig in der Staatlichen Kunstbibliothek gezeigt wird, macht diese Eigentümlichkeit des Zeitstils sehr augenscheinlich.



ANTOINE WATTEAU, FIRMENSCHILD DES KUNSTHÄNDLERS GERSAINT. 308 : 165 cm

BERLIN, SCHLOSS



SAAL DER AUSSTELLUNG MIT EMPIREMÖBELN UND DEM BONAPARTEBILDNIS VON DAVID

Umgebung Friedrichs des Großen sei hier noch ein entzückendes Miniaturbildnis seiner Lieblingsschwester Wilhelmine (von unbekannter Hand) angeführt (Abb. S. 52). Selten ist eine derart legère Anmut auf den Miniaturen jener Zeit wiederzufinden. Auch eine Tabatière aus Gold mit allegorischer Darstellung in Treibarbeit und einem Bildnis des Königs, die er dem Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau nach der Schlacht von Kesselsdorf schenkte (Abb. S. 52), verdient hervorgehoben zu werden.

Das achtzehnte Jahrhundert als Glanzepoche der absoluten Monarchie nimmt, wie allenthalben, den breitesten Raum mit seiner fürstlichen Hinterlassenschaft ein. Aus der Fülle des friederizianischen Materials seien die beiden sehr wertvollen gewirkten Teppiche des Neuen Palais (angefertigt in der Vigneschen Manufaktur zu Berlin um 1765), die sich zufällig erhalten haben, angeführt. Kulturhistorisch von großem Interesse ist ein kleines aus Schloß Brühl stammendes Gemälde von J. F. Rousseau, mit der Darstellung eines Karnevalfestes im Bonner Hoftheater um 1770. Auch die ursprünglich nach Schloß Falkenlust gehörenden Jagdfalkenbilder sind von historischer Wichtigkeit und besitzen einen ganz eigenen Charme, wie denn überhaupt das Brühler Rokoko durch besondere Vornehmheit und Würde ausgezeichnet ist. Der sinnenfreudige mitteldeutsche Hof in Kassel präsentiert sich daneben, wo nicht Erwerbungen aus Paris, wie die reizende Pfauenkommode (Abb. S. 54), vorliegen, mit Bildnissen aus der Wilhelmsthaler Schönheitsgalerie und frühen Roentgenmöbeln viel unproblematischer und bürgerlicher.

Erst der Einfluß englischer Landaristokratie, der sich gegen Ende des Jahrhunderts in ganz Deutschland geltend machte, bringt eine Angleichung des



SCHREIBTISCH IN KOMMODENFORM

BERLIN, SCHLOSS MONBIJOU



MINIATURBILDNIS DER MARKGRÄFIN WILHELMINE VON ANSBACH-BAYREUTH. AUF PERGAMENT

BERLIN, SCHLOSS MONBIJOU

klassizistisch-romantischen Stils in den einzelnen deutschen Residenzen. Während das Marmorpalais am Heiligen See bei Potsdam mit seinen wenigen, durch Skulpturen und einfache, bronzeverzierte Mahagonimöbel geschmückten Räumen für die Exklusivität des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. spricht, ist der Kasseler Frühklassizismus wiederum augenfälliger, dem Geschmack jenes Bürgertums entgegenkommend, das kurz darauf, emporgetragen durch die französische Revolution und die Freiheitskriege, in der Ausstattung seiner Räume eine den Höfen durchaus adaequate Vornehmheit zur Schau tragen sollte. Der große, sehr geschickt zusammengestellte Saal mit den Empiremöbeln aus der Kasseler Residenz und aus Wilhelmshöhe, dem imposanten „roten“ Bonaparte von David (Abb. S. 50), mit einem in seiner Gestenhaftigkeit sehr amüsanten Frühwerk von Cornelius (Abb. S. 53) und der schauervoll romantischen Ossiansdarstellung von Gerard nimmt bereits das ganze bürgerliche Zeitalter vorweg.

Während das dekorative Zusammengehen sämtlicher Gegenstände nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den speziellen Wert selbst erstklassiger Kunstgegenstände vielfach kaum in Erscheinung treten läßt, wirken die Möbel und Kleinkunstwerke vom Ausgang des Barock gewichtiger und solider und behaupten sich selbständig neben der gleichfalls ernsthafteren Malerei und Plastik. Sie sind daher für diese Ausstellung gefügiger. So fallen etwa die wundervollen, höchst seltenen Wollsamtbezüge der sechs Stühle aus der Löwenburg in Kassel (um 1700) sogleich ins Auge und der Schreibtisch in Kommodenform aus dem ursprünglichen Bestand des Schlosses Monbijou (Abb. S. 51) gehört in seiner eigenartigen chinoisen Mischung von Schildpatt, Perlmutter, Horn und ziselierten Messingeinlagen mit grün und rot gefärbten, beinahe bäuerisch verzierten Füßen zu den sehenswertesten Dingen der Ausstellung. Jene durch Ostasien und die Niederlande beeinflußte Kulturepoche am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Brandenburg ist überhaupt besonders reich an eigenartigen Antiquitäten. So ist zum Beispiel neben den beiden Imperatorenporträts von Rubens und Baburen (aus der bekannten Folge im Berliner Schloß) und dem Bildnis Friedrich Wilhelms I. von Schoonjans (Charlottenburg) das große, qualitativ ziemlich minderwertige Gemälde aus dem Kreise der Huis-ten-Bosch-Maler, das die Grundsteinlegung des Schlosses Oranienburg allegorisiert und früher in diesem Schlosse hing (jetzt im Waisenhaus), ein absolutes Unikum in Preußen. Auch solche Kleinigkeiten wie der rauchende schwarze Fayencechinese (Monbijou) mit der typischen Delfter Bemalung sind recht reizvoll und ornamental. Die große Elfenbeinbank mit Wappen des Prinzen von Nassau-Siegen (um 1640) aus Monbijou gehört wie die beiden eingelegten Schreibschränke aus Stolzenfels und Charlottenburg gleichfalls in diesen Kreis mit hinein, der durch jene bezaubernde Inkunabel der holländischen Gesellschaftsmalerei von Cornelis van Haarlem (bez. u. dat. 1596, Abb. S. 53) gekrönt wird. Daneben vertreten Schlüters Kolossalbüste des Landgrafen von Homburg (Abb. S. 46) und die Entwürfe seiner



GOLDENE TABATIÈRE FRIEDRICHS DES GROSSEN

BERLIN, SCHLOSS MONBIJOU



CORNELIS VAN HAARLEM, GESELLSCHAFTSBILD. BERLIN, SCHLOSS



PETER CORNELIUS, ODYSSEUS UND POLYPHEM. SCHLOSS STOLZENFELS

Zeughausmasken mehr die monumentale, repräsentative Richtung um 1700.

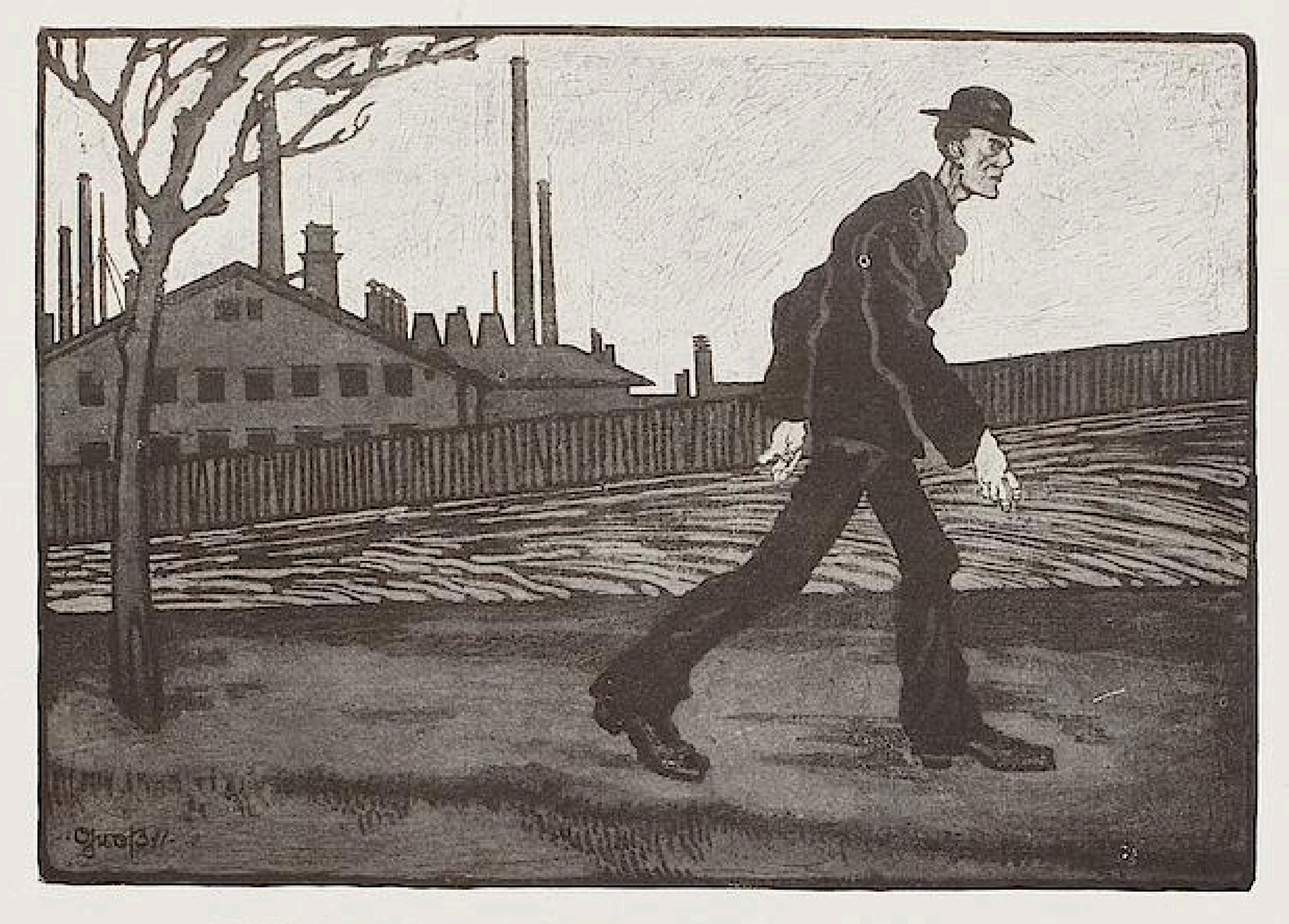
Ein kleiner Raum vereinigt jene mittelalterlichen und Renaissance-Kunstwerke, die zumeist erst im vorigen Jahrhundert oder in noch neuerer Zeit erworben, größtenteils auf die brandenburgische Geschichte Bezug haben. Da ist der bekannte, vom ersten Kurfürsten 1420 gestiftete Kadolzburger Altar mit seiner stark böhmisch beeinflußten Malerei, dann die Bildnisse Joachims I. und Joachims II. von den beiden Cranachs (Monbijou; das Jugendbildnis Joachims II. vom älteren Cranach verdient wegen seiner zufälligen Entstehung während einer Zusammenkunft mit dem gleichaltrigen Fürsten von Anhalt und der reizenden Verarbeitung der Rüstung ganz besondere Beachtung), ferner zwei höchst wertvolle Passionsdarstellungen der Kölnischen Schule um 1350 (Stolzenfels), eine nicht minder seltene Truhe mit Reliefdarstellungen des Stammbaums Jesse (um 1480 Babelsberg) und endlich die wundervolle Caritas Hans Baldungs, die lange in der Galerie in Sanssouci hing (Erasmuskapelle, Schloß Berlin). Neben ihnen die schönen Brüsseler Wirkarbeiten des frühen sechzehnten Jahrhunderts von der Löwenburg und jenes merkwürdige Holzbildnis eines Gelehrten um 1520 (Königsberg), das der Donauschule nahesteht.

Schließlich sind aus der ehemaligen Hausbibliothek im Schloß noch einige Handschriften, Bücher und Einbände zur Ausstellung gebracht und bezeugen die vielfach unterschätzte Wichtigkeit dieses nunmehr gleichfalls der Schlösserverwaltung unterstehenden Instituts. So findet sich hier u. a. ein Psalterium, illuminierte Handschrift der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aus Tournai, ferner ein Livre d'Heures mit Holzschnitten von Simon Vostre, Paris 1494, und aus neuerer Zeit das Manuskript eines Singspiels „Die Maske" von E. T. A. Hoffmann (1799) mit eigenhändiger, sehr reizender Umschlagzeichnung. An den Wänden einige Schloßanansichten.

Alle diese Dinge sind in ausstellungstechnisch vorbildlicher Weise zusammengestellt. Man kann über ihre Auswahl und Unterbringung in ganz wenigen Fällen verschiedener Ansicht sein, doch dürfte die Diskussion darüber lediglich dazu beitragen, den auf liebevolle und eingehende Betrachtung der Schlösser zielenden Sinn der Ausstellung zu erhärten.



PFAUENKOMMODE
KASSEL, SCHLOSS WILHELMSTHAL



GEORGE GROSZ, FARBIGE ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATION. 1911

LEBENSERINNERUNGEN

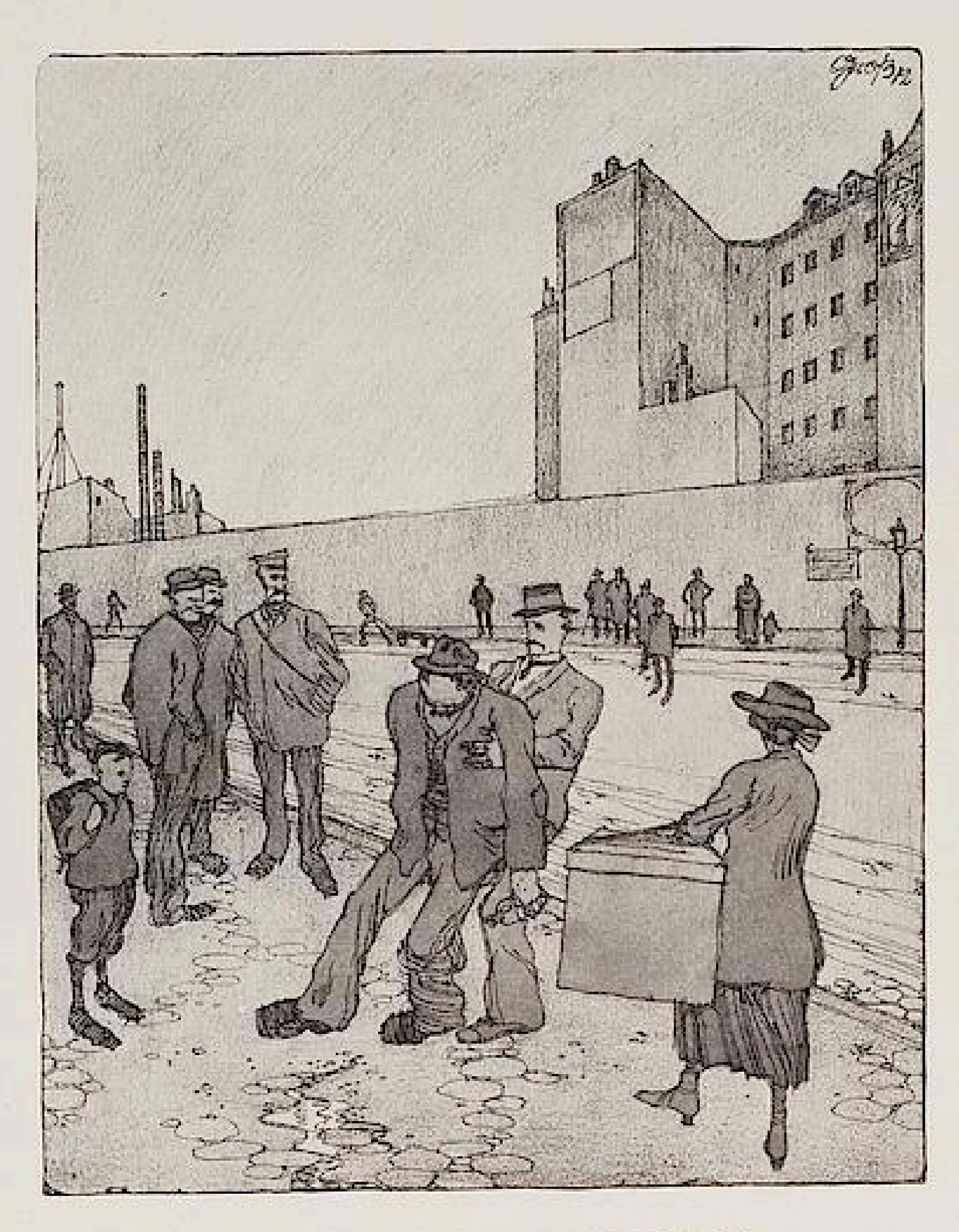
VON

GEORGE GROSZ

II

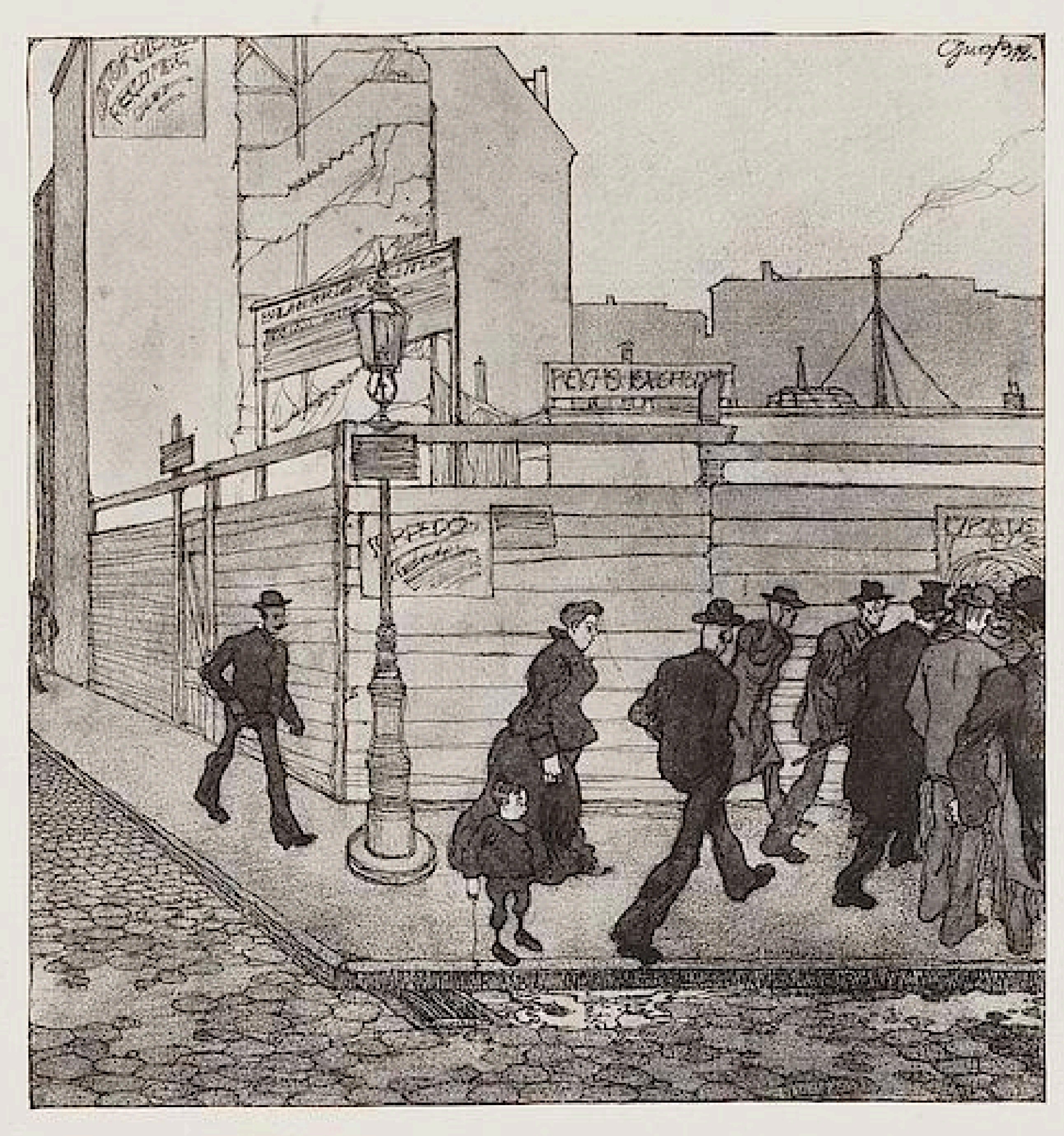
Wir waren sehr gut befreundet, wir tauschten unsere Meinungen aus, und da er erfahrener und belesener war als ich, so war meine Bekanntschaft mit ihm für mich sehr anregend. Er machte mich damals aufmerksam auf Gustav Meyrink und brachte mich so auf eine gewisse Sorte phantastisch-dämonischer Schriftsteller. Ich las alle von vorn bis hinten, von Poe bis Hans Heinz Ewers, dessen Alraune damals gerade das Buch der Saison war, das meistgelesenste in den Leihbibliotheken, und eine Auflage wie Remarque hatte. Wir kritisierten auch unsere Zeichnungen gegenseitig. Er machte merkwürdige Zeichnungen in der ihm eigenen Mischtechnik, die als Federzeichnung begann und in Wasserfarbe und Pittkreide endete. Meistens waren es traumhafte, ornamentale Szenen, die er zu Papier brachte. Mit sonderbaren Wesen bevölkert, halb Vogel-, halb Spinnenmenschen, in sehr perspektivisch verzerrten Linien und geschmackvoll raffinierten Farben. Eine etwas dilettantische Genialität, eine gewisse, von ihm selbst gewollte Krankhaftigkeit lag in allem, was er machte.

Oft kamen wir auch hart aneinander, denn er war eigentlich ein träumerischer, abwegiger, sehr stark zum Sonderlich-Absurden neigender Mensch, der eben seine gewissen Verkehrtheiten noch besonders hegte und pflegte, ich war bei aller angeborenen Neigung zum Phantastischen und Grotesken doch von einem sehr betonten Sinn für die Wirklichkeit im plattesten Sinne. Gewiß, ich machte gelegentlich ganz gern so einen, sagen wir mal Ausflug ins Irreale mit, aber letzten Endes siegten dann doch mein Hang zur Skepsis und meine Neigung zum mir sicherer dünkenden Alltag, und wupps stand ich wieder auf den vier Füßen mei-



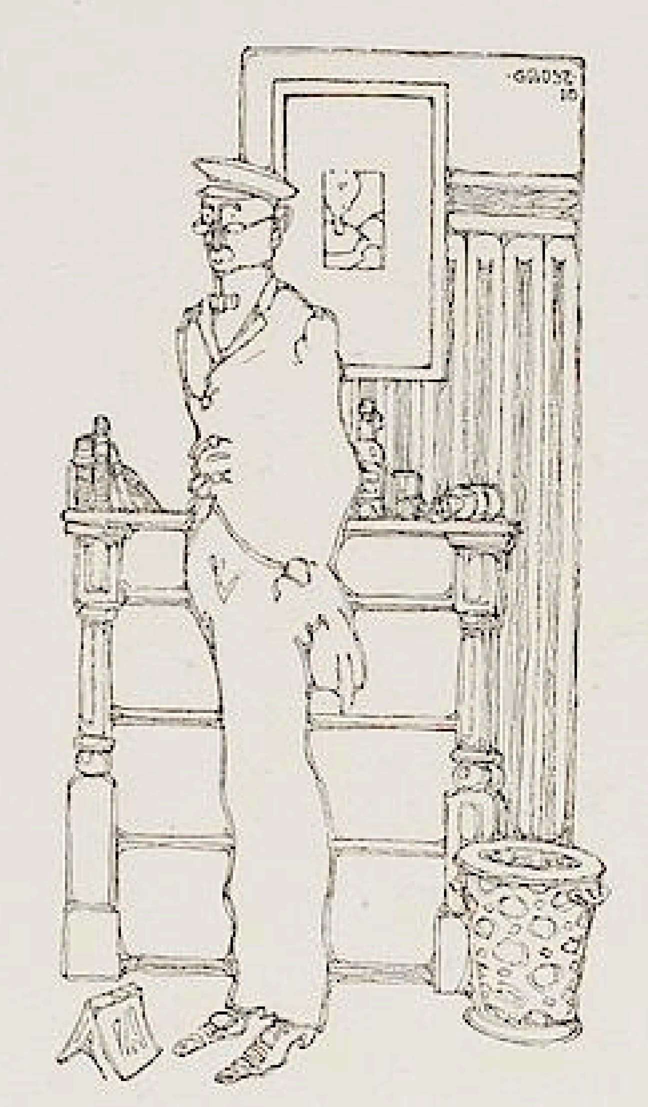
GEORGE GROSZ, STRASSENSZENE
FARBIGE ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATION

ner „gesunden“ Vernunft. Ab und zu hatte er Anwandlungen von Schelmerei. So ärgerte er mich eines Mittags in neckischer Weise damit, indem er mir dauernd die Enden meiner ganz neuen Butterflykrawatte aufzog und mich dabei mit frevlen Anspielungen auf meinen Dandysmus foppte und verspottete. Schließlich wurde es mir denn auch zu toll, zumal am Nebentisch sitzende Akademiker schon anfingen, sich auf meine Kosten mit zu belustigen. Ich gebot mit liebenswürdig überstehend sein sollendem verzerrtem Lächeln Einhalt. Das Schicksal fügte es, daß ich gerade einen großen Teller mit italienischem Salat vor mir stehen hatte. Kittilsen, angesporn durch das Vergnügen am Nebentisch und meiner peinlichen, duldsamen Haltung, begann sein neckisches Spiel von neuem. Ich verwarnte ihn noch einmal, aber er achtete nicht im geringsten auf meine drohende Warnung, faßte nochmals mit zwei Fingern an meinen einen Krawattenflügel, um ihn diesmal ganz aufzuziehen. Da packte mich eine alttestamentarische Wut, ich nahm meinen Teller und leerte seinen Inhalt auf seinem Kopfe aus, und mit wutbebenden Händen gab ich noch eine kräftige Kopffrottage dazu. Jetzt hatte ich die Lacher auf meiner Seite, und mein Freund K. schritt schnell und vollkommen außer Fassung über diese unerwartete Kopfwäsche der Toilette zu. Wenn wir uns auch späterhin ab und zu verkohlten, so hat er doch niemals wieder versucht, die Krawatte bei jemand aufzuziehen. Doch ich habe hier schon weit vorausgegriffen. Nachdem die Prüfung überstanden, blieb ich nicht länger bei Kühlings. Ich siedelte in ein kleines möbliertes Zimmer in der Dornblüthstraße über. Hier wohnte ich recht und schlecht für sehr billiges Geld in einem winzigen Zimmerchen nach vorne heraus. Ich glaube, alles in allem, mit Kaffee früh, zahlte ich an fünfzehn Mark monatlich. Da war ein Bett, längs der Wand gestellt, ein üblicher Kleiderschrank mit Muschel und Kugelornamentik, ein einfaches Seriensofa mit festgesteckten gehäkelten Deckchen, ein viel zu kleiner Tisch und ein Stuhl. Hier saß ich die erste Zeit meines Dresdener Aufenthalts leicht melancholisch-einsam und zeichnete bei der Petroleumlampe oder las, nachdem ich mein einfaches Abendbrot, bestehend aus etwas Wurst mit Kartoffelsalat und ein paar Stückchen Dresdner Käse (sogenannte Leichenfinger), verzehrt hatte. Die Familie, von der ich das Zimmer gemietet hatte, war eine ehrbare Proletarierfamilie, der Mann ging als Drucker auf Arbeit und war den ganzen Tag fort. Die erste Zeit nahm ich den akademischen Unterricht sehr ernst, war ich doch voller guter Vorsätze und absolut willens, sie auch auszuführen. Ich stand regelmäßig früh auf, denn da die Dornblüthstraße in Striesen lag, so hatte ich mich zu tummeln, um pünktlich an der Staffelei zu stehen. Ich war also in die sogenannte Unterklasse aufgenommen worden. Diese Klasse, die heute nicht mehr existiert, war eine Art Vorklassse, wohl noch aus Winkelmannschen Zeiten der Klassizistik übriggeblieben, wenn man sie nicht lediglich als Pensionskrippe einiger Malprofessoren ansah. Die Mittelklasse war das Reich der Professoren Richard Müller und Osmar Schindler. Der eine regierte mit militärischer Strenge, Malstock und einem Dutzend tödlich spitzer Kreidestifte — der andere mehr zivilistisch schlapp mit Estampe, Wischkreide und Glacépalette. Es wurde in der Hauptsache nach Gipsabgüssen gezeichnet, die man in Originalgröße wiederzugeben hatte. An großen



GEORGE GROSZ, AUFLAUF. FARBIGE ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATION

Figuren zeichnete man durchschnittlich eine Woche bis vierzehn Tage. Zweimal im Monat wurde nach lebendem Modell gearbeitet. Dann gab es noch ergänzenden Unterricht in Perspektive bei dem Architekten Beyrich und Anatomie bei dem stets in einen schwarzen Schwalbenschwanz gekleideten, sehr verbindlichen und blond bespitzbarteten Prof. Diettrich. Ein junger, flott aussehender Landschaftsmaler Berndt veranstaltete Landschaftskurse, die aber wahlfrei waren und an der hauptsächlich Architekten teilnahmen, die sich hinterher besoffen. Halt, da hätte ich fast den alten Meister Johannes Raphael Wehle vergessen, er lebt in der Kunstgeschichte als der Schöpfer des Treffers „und sie folgten ihm nach“ fort. Bei ihm hatten wir hin und wieder Kompositionsunterricht, und dann und wann korrigierte er auch nach Modell und im Abendakt. Er war ein braver alter Herr, schon leicht mümmelnd, und gehörte eigentlich schon der zurückliegenden Zeit des Faltenwurfs und der Thumannschen Madonnen an ... Nichts zu lachen hatten wir bei Prof. Richard Müller. Er hielt auf Disziplin und militärische Pünktlichkeit, wer zu spät kam, wurde angeschnauzt. Er war selbst ein riesig fleißiger Arbeiter und von früh sechs bis abends um acht (er malte bei künstlichem Lichte) unermüdlich an der Staffelei tätig. Als ich einmal zu spät kam — er war schon in der Klasse bei der Korrektur —, herrschte er mich sofort an: „Wo komm'n Sie d'n her? Wie? Zu spät aufgestanden, was??! Was heißt'n das, Elektrische versäumen, was? Ein Mann wie Sie und bei Ihrem Talent, der müßte schon früh um fünfe vor der Akademietür warten, bis se aufgemacht wird, scher'n Sie sich an die Arbeit.“ Ja, so vernichtend konnte er einen herunterkanzeln, und dabei lag in seinem ganzen Wesen etwas Autoritätheischendes, dem man sich auch bei aller Frechheit nicht entziehen konnte, und das keinen Widerspruch erlaubte. Natürlich machte man sich, wie stets bei solchen tyrannischen Menschen, hinter seinem Rücken doppelt lustig. Eine Menge Anekdoten kursierten von ihm, und unzählig ist die Zahl seiner höchst originellen Aussprüche. Einmal, es war gerade Modellpause, ich stand allein im Korridor und biß in ein Frühstücksbrot, kam er aus seinem Atelier, ging dröhnenden Schrittes an mir vorbei, im Gehen wies er auf das Ewerssche Buch „Alraune“ in sei-



GEORGE GROSZ, ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATION

ner Hand hin, indem er in seiner sehr charakteristischen Art zu sprechen sagte: „Gehe scheißen, Zeit nützen." — Er gebrauchte gerne männlich derbe Worte und seine Aussprüche waren uns gegenüber von ungewöhnlicher Drastik und erdhafter Plastik. Auch die Modelle bekamen, wenn es gerade an dem war, ihr Teil ab. War irgend etwas an einem Modell, was sein Interesse herausforderte, so wurde der Gegenstand seines Augenmerks eingehend vor versammelter Klasse besprochen. Ein männliches Modell hatte einmal einen etwas dicken Hoden, als Müller das sah, schoß er sofort ungeniert los: „Was ham S'n da!? Ham wohl 'n Tripper? Was soll'n das? 'n Sack wie 'n kleines Brot, würde mal zum Arzt gehen, nachsehen lassen!" Das alles kam kasernenhofhaft in so einer gewissen feldwebelhaften brutalen Jovialität heraus, so daß man eher belustigt als abgestoßen war. In seiner Art kurz und bündig das rundweg zu sagen, was er dachte, so ganz ohne Konzilianz oder Verbindlichkeit, steckte schlechthin etwas Zwingendes, etwas Anregendes zum Nachmachen. Manche unter uns konnten das meisterhaft. Und mein Freund Max Schenke, eine Zeitlang Müllers Lieblingsschüler, brachte es darin zu einer großen Virtuosität. In seiner Sprechweise, Tonfall und Vergleichsbildung konnte man ihn schließlich gar nicht mehr von seinem Vorbilde unterscheiden. Prof. Müller war ein Liebling der Götter, er stammte aus bescheidenen Verhältnissen, durch eisernen angeborenen Fleiß hatte er sich vom Porzellanmaler heraufgearbeitet, und hatte in sehr jungen Jahren schon den Professortitel bekommen. Im Anfang seiner Karriere war er mit Sascha Schneider befreundet gewesen, doch hatten sich später ihre Wege getrennt. Trotzdem Müller immerhin ein ausgeprägter Typ Mensch war, so hatte er als Pädagoge seine Mängel. Er war in seine eigene Art, haargenau zu zeichnen, vernarrt und ließ außer bestimmten alten Meistern, vielleicht noch Greiner und Klinger, fast nichts neben seiner Auffassungsweise gelten. Darin war er absolut untolerant und wenig weise. Ich besinne mich noch, als eines Tages ein junger, sehr eleganter tschechischer Jude namens Barkus ein neu erschienenes Buch, den Katalog von Schieffler über Noldes graphisches Werk, in die Klasse mitbrachte. Schadenfroh, wie wir gesonnen, spielten wir es geschickt in Müllers Hände. Er biß auch richtig an, und hielt zum Gaudium der fortschrittlich Gesinnten unter uns eine drastische, höhnische Vernichtungsrede gegen Nolde. Besonders ärgerten ihn die bei jeder Blattbeschreibung angebrachten Größenmaße, ein Vorrecht, das in seinen Augen nur den wirklich abgestempelten alten Meistern zukam. Unser Freund Höhmann, ein etwas nervöser Sohn eines Gubener Apfelweinfabrikanten, war durch seine nervöse, fahrige Anlage, der, wenn man so sagen kann, „geborene" Impressionist, er brachte nie eine Zeichnung ganz fertig, sondern tüpfelte und strichelte dauernd kribblig auf dem Papier herum. Ihn konnte Müller gar nicht verknusen, denn diese nervöse impressionistische Krakelei, ohne rechte Ahnlichkeit des Modells, war so ganz das Gegenteil von seiner eigenen exakten, wie mit dem Kamm gezogenen Photographenarbeit. Als Höhmann eines Tages in einer allgemeinen Unterhaltung, die Müller gelegentlich liebte, den Namen van Goghs erwähnte, brach aus Müllers Mund ein richtiges Kasernendonnerwetter über den verblüfften Höhmann und über uns herrein. „So'n Gogh! So'ne Scheiße, schmiert da so'n Sonnenuntergang in einen Nachmittag, was soll'n das, ich male zwei Jahre an 'nem Bild, so'n Gogh schmiert sein Scheißdreck in 'ner halben Stunde runter und verkooft's für fünfzehntausend Mark — so'n Mist!!" Wir freuten uns mächtig über solche Temperamentausbrüche



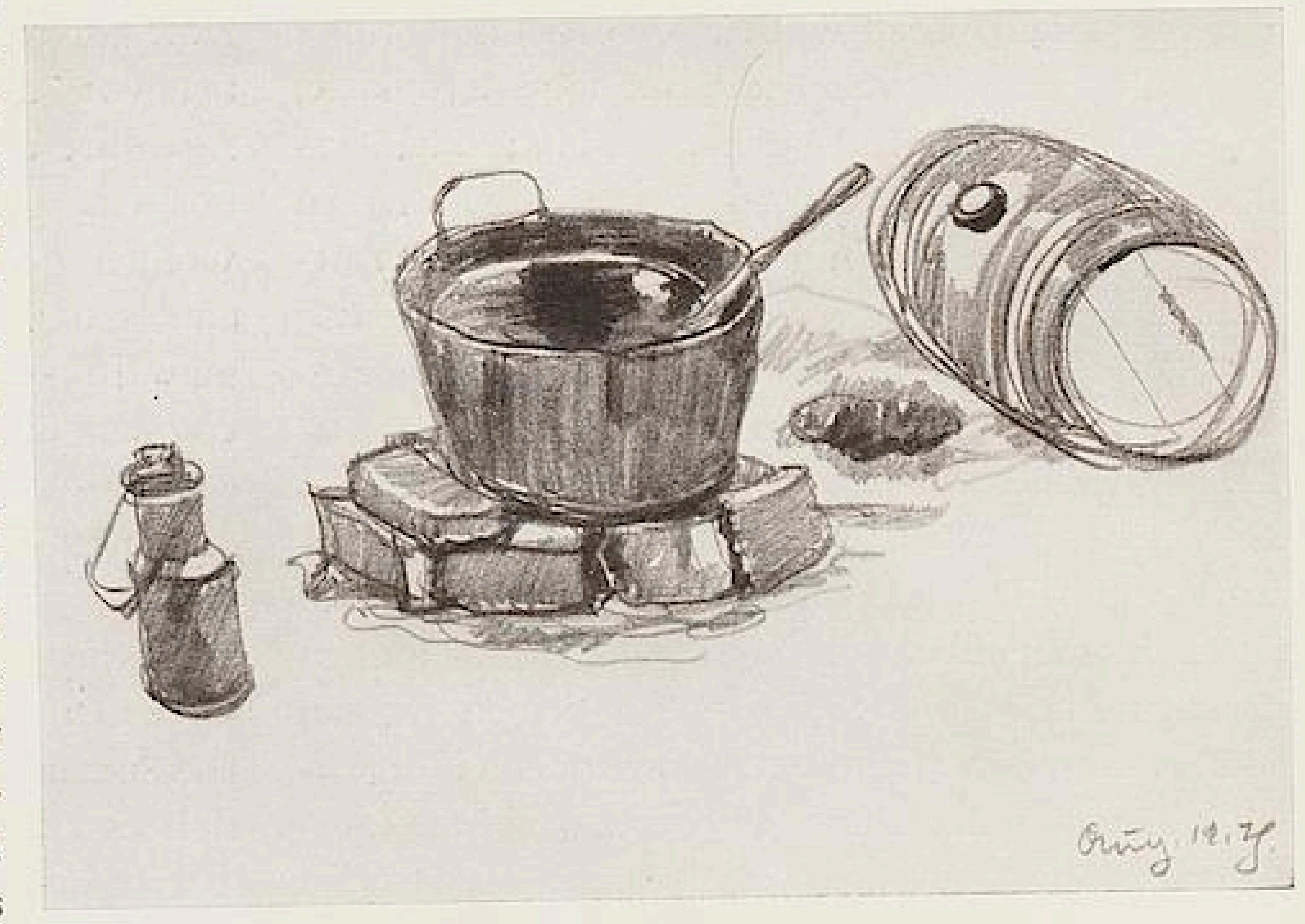
GEORGE GROSZ, ZEICHNUNG FÜR ILLUSTRATIONSZWECKE. 1912. SOGENANNTE „LINIENSTILISTIK"

und noch lange lachten wir über seine saftigen Kritiken. Von außen sah er sehr gut aus damals. Er hatte einen energischen, schön geschnittenen Kopf mit vollem, ganz ergrautem Haar. Er sah auf den ersten Blick wie ein Normalamerikaner vom Titelblattyp eines Magazins aus. Er war stets sehr sauber und korrekt angezogen, und der energische Schritt seiner mit derben braunen Veraschuhen bekleideten Füße warfen den Schall seiner energischen Persönlichkeit weit in den Akademiekorridor voraus. Man wußte, aha! Richard Müller kommt. Er hatte hübsche, klare, intelligente, scharfe, graue Augen und eine angenehme Hautfarbe, natürlich verunzierte kein sonst bei Künstlern so beliebter Spitzbart sein offenes männliches Antlitz. Das Haar trug er glatt an der Seite gescheitelt, und kein Mensch hätte in ihm den Schöpfer so vieler photographisch genauen Zeichnungen und Bilder vermutet. Schade nur, daß sein leuchtendes Beispiel bei den Begabteren von uns so wenig Anklang fand. Das dauernde Arbeiten nach diesen wirklich scheußlich langweiligen Gipsklamotten schmeckte langsam sauer, man sah keinen rechten Sinn dahinter, und die wohl vorhandene Normalschönheit, der heutzutage wieder auflebende klassische Kanon, war uns verschlossen. So standen wir vor dem schon vielfach befingerten und abgeloteten Dornauszieher oder dem borghesischen Fechter und zeichneten viel zu groß stumpfsinnig drauf los, bestrebt, möglichst eine lebensgroße Photographie in Kreide herzustellen. Aber in den Begabteren regte sich ja, Gott sei Dank, ihr mitgebrachtes Talent. Und so gingen sie denn in die Bibliothek und bildeten sich da selbst auf eigene Kosten weiter. So studierten wir in der Bibliothek und in den Galerien gerade die Künstler, die Richard Müller so herunterkanzelte. Wir Anfänger hatten die gesunde natürliche Scheu jedes Beginners vor Pimpelei und Kleinlichkeit, und die ewige Ausführerei mit harten spitzen Stiften versaute uns das ganze Studium nach der Natur. Wir wollten gerne gleich loslegen, und am liebsten, da das undisziplinierte dicke Farbaufschmieren damals in der Luft lag, am liebsten ebenso irgend etwas in dieser Manier machen. Man hätte, wenn eine bessere Pädagogik da gewesen wäre, uns ruhig die erste Zeit ausschmieren lassen sollen, so wie wir Lust und Laune hatten. Das wäre besser und nützlicher gewesen, als uns gleich von Anfang an in einen zeichnerischen Kommißstil zu drillen. Das unausgesprochene Ideal dieses Zeichenunterrichts war, uns zu möglichst präzis funktionierenden Reproduktionsmaschinen zu erziehen. Es wehte eine sehr akademische trockene Luft in den Unter-



GEORGE GROSZ, LEIERKASTENMANN. BLEISTIFT. 1912

richtsateliers, die den Schwung der eigenen Phantasie bedenklich zügelte. Man schrieb das Jahr 1910. Es war eine interessante Zeit in der Kunstbewegung, die Kubisten und Futuristen kamen auf, die Dresdener Künstlergruppe „Brücke" trat auf den Plan und in Sindelsheim regten sich im „Blauen Reiter" unter Leitung Franz Marcs und Wassily Kandinskys junge, selbständige, wertvolle Kräfte. Viele ausländische, besonders französische Maler fingen an, auch in Deutschland bekannt zu werden, man sah und hörte Entscheidendes von van Gogh, von Matisse und von Munch. Sonderbünde und private Kunstförderer wagten sich hervor, es war eine lebendige Kunstwelle in der europäischen Welt kurz vor dem Kriege. Aber all dieses Neue drang nicht durch die dicken Mauern der Kgl. Kunstakademie, und viel weniger in die noch dickeren Köpfe der bestellten Talentpfleger. So waren die fortschrittlich Gerichteten unter uns vollkommen auf sich selbst, auf Ausstellungen moderner Bilder und dementsprechende Zeitschriften und Reproduktionen angewiesen. Diskussionen entwickelten sich ganz von selbst, und gelegentlich brachte ein Weitgereister sensationelle Kunde von neuen Malversuchen und originellen Vorstößen. Ich weiß noch, wie besagter Höhmann zum ersten Male, wir standen in einer Pause zusammen, von einem merkwürdigen Maler namens van Gogh erzählte, der versucht hätte, die direkte Sonne zu malen, und welch leidenschaftliches Hin und Her seiner Erzählung folgte. Ein anderes Mal machte mich mein Freund Kittelsen mit Reproduktionen von Munch bekannt. Dann kam der ebenfalls schon erwähnte Barkus mit Nolde, der ganz kunstrevolutionär damals wirkte, und so gab es immer ab und zu Neues und Niegesehenes zu sehen und zu erörtern. Eigentlich wäre es doch Aufgabe unseres Lehrers gewesen, uns mit all diesen neuen Strömungen bekannt zu machen, meinetwegen nach seinem Geschmack all diese Talente und Bestrebungen zu erklären, oder noch besser hätte er getan, wenn er in fruchtbarem Wechselgespräch mit uns darüber diskutiert hätte. Wie dankbar und anregend für beide Teile hätte so der trockene Zeichenunterricht belebt werden können. Aber nichts wollte man davon wissen, wie in der eben verlassenen Schule der Lehrer, war der Professor behördlich amtliche Autorität, und seinem Urteil war Folge zu leisten. Selbstredend waren solche Urteile unfehlbar. Selten sah man über die vier Wände seines geräumigen Ateliers hinaus. Das Kunst und künstlerische Betätigung auch in das direkte Leben eingriff und nicht nur eine Sonderexistenz im Schaufenster der Kunsthandlungen führte, davon wußte oder wollte man höheren Ortes wenig wissen. So bezogen wir alle lebendigen Anregungen von außen, ziemlich wahllos und durcheinander. Gerade hier hätte ein geschickter Lehrer einzusetzen gehabt und uns systematisch einen Weg zeigen können. So mußten



GEORGE GROSZ, KESSEL UND TONNEN. BLEISTIFT. 1912

die Interessierten unter den Studierenden sich gegewissermaßen erst durch Kraut und Rüben, durch Gutes und Dummes mühsam emporlesen. Manchen Irrtum und Zeitverlust hätte man mit Hilfe eines allgemein und vorurteilsfrei gebildeten Lehrers sicher vermieden. Ich bin mir natürlich bewußt, daß in dem, was ich hier kritisch ausführe, eine gewisse Relativität liegt. Ich weiß auch, und so ist es mir ja gerade ergangen, daß es auch für einen sehr verständnisvollen Lehrer in der Kunst nicht so einfach ist, ein Talent sofort zu entwickeln und zur Reife zu bringen. Da spielen ja nachher ganz andere Dinge mit, da ist es dann schließlich, banal gesagt, das rätselhafte Auf und Ab des erlebten Lebens selbst, das die Begabung erst zu Leistungen befähigt. Aber meist ist doch der junge Beginner noch dumpf, voller Gärung, voll von einem gefühlten Irgendetwas, was er einmal leisten wird können, aber auch meist voller gutem Willen und Feuer für die Sache. Hier, und das meinte ich mit oben Ausgeführtem, kann ein gebildeter Lehrer ein verständnisvoller Wegweiser und Ratgeber sein, nicht nur in der Frage, wie man mit einer Rohrfeder umgeht und anderen rein technischen Dingen. Heute soll, erzählt man, ja längst ein anderer Geist des Unterrichts an den staatlichen Anstalten herrschen. Hoffentlich ist es mit dem Geist einer autoritativen Banausität endgültig vorbei. Wir loteten, maßen und zeichneten weiter drauf los, alle vierzehn Tage lieferten die Fleißigen einen schön gezeichneten „Gips" ab. Die zu solcher Pimpelarbeit besonders prädestinierten ehemaligen Lithographen taten sich da glänzend hervor. Mit insektenhaftem Fleiß wurden sogar oft die kleinen Abschürfungen und Bruchstellen miniaturhaft mit ausgeführt, zum Entzücken Professor Müllers, der ja selbst in solcher Detailzeichnerei Meister war. Sorgfältig wurden, wenn wir Kopfmodell hatten, die Haare der Augenbrauen abgezählt. Weit ging man über das Programm der jetzt so beliebten Sachlichkeit hinaus. Einige kühne Neuerer gab es aber doch unter uns, die standen stets mit Müller auf dem Kriegsfuß. Ei, wie er sie anzuherrschen wußte, wenn er sie bei ihren undisziplinierten Kohleschmierereien korrigierte. Da ging es regelmäßig: „Wo haam Sie d'n Malstock, — müssen doch Malstock haben, wie woll'n Sie d'n sonst zeichnen?" Oder wenn er einen mit so einem genialisch großen Stück Kohle antraf: „Wo haam Sie die Kreide, wie? Wie woll'n Sie d'n damit zeichnen? (das Stück demonstrativ hinlegend:) Lange, geem'se mal die Kreide, so — morgen haben Sie Kreide, verstanden? Nummer zwei, drei, vier und fünf!"

(Fortsetzung folgt.)



GEORGE GROSZ, REIHENHÄUSER. BLEISTIFT. 1912



GEORGES SEURAT, HUND. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

DAS FORMPROBLEM DER MALEREI SEIT CÉZANNE

VON

ADOLPHE BASLER

II

Zwei Stile von universeller Tendenz haben die beiden großen Bewegungen am Anfang dieses Jahrhunderts gekrönt: der Stil der Fauves und der der Kubisten. Bei der ersten Gruppe (Rouault und die französischen, russischen und deutschen Expressionisten) sollte die Konzeption einer vor allem expressiven Kunst eine Kunst ersetzen, die bis dahin nur die Aufgabe hatte, dem Auge durch plastische Reize Genüsse zu verschaffen. Bei der zweiten Gruppe erschien jene große Woge dekorativer Kunst, die einen Braque, Léger, Dufy emporhob. Beide Gruppen haben gemeinsam, daß sie ihre Deformationen dem dekorativen Rhythmus unterordnen. Bei den Fauves erhöhen die Arabesken mit ihrem ausdrucksvollen Kontur den pathetischen Charakter ihrer gedrängten Andeutungen; bei den Kubisten wandelt sich die naturalistische Grundlage in das Ornamentale oder Geometrische.

Die Kunst, die nach der schlagenden Definition Eugène Fromentins „die Wirklichkeit persönlich macht", vorausgesetzt, daß die Impression „lebendig, spontan und gültig bleibend" ist, verwandelt sich auf diese Weise entweder in eine barbarische Bildkunst oder in dekorative Umschreibungen der Gegenstände und Erscheinungen der Natur. Letzten Endes ist die Zeichnung Rouaults, Gromaires, Goergs, Chagalls, Soutines und anderer Expressionisten die der Karikaturisten. Ich habe nicht etwa die Absicht, die starken Interpretationen des Grotesken, wenn sie einer spontanen Vision entspringen, als Kunstgattung niedriger zu bewerten. Unter den Karikaturisten gibt es sehr geistvolle Zeichner. Die Kunst der Karikatur hat von jeher die Philosophen beschäftigt. Bergson sieht in ihr „etwas Diabolisches" und meint, daß sie den Dämon vom Boden erhebt, den der „Engel zu Boden geworfen hatte". Maler wie Rouault, Gromaire, Goerg,



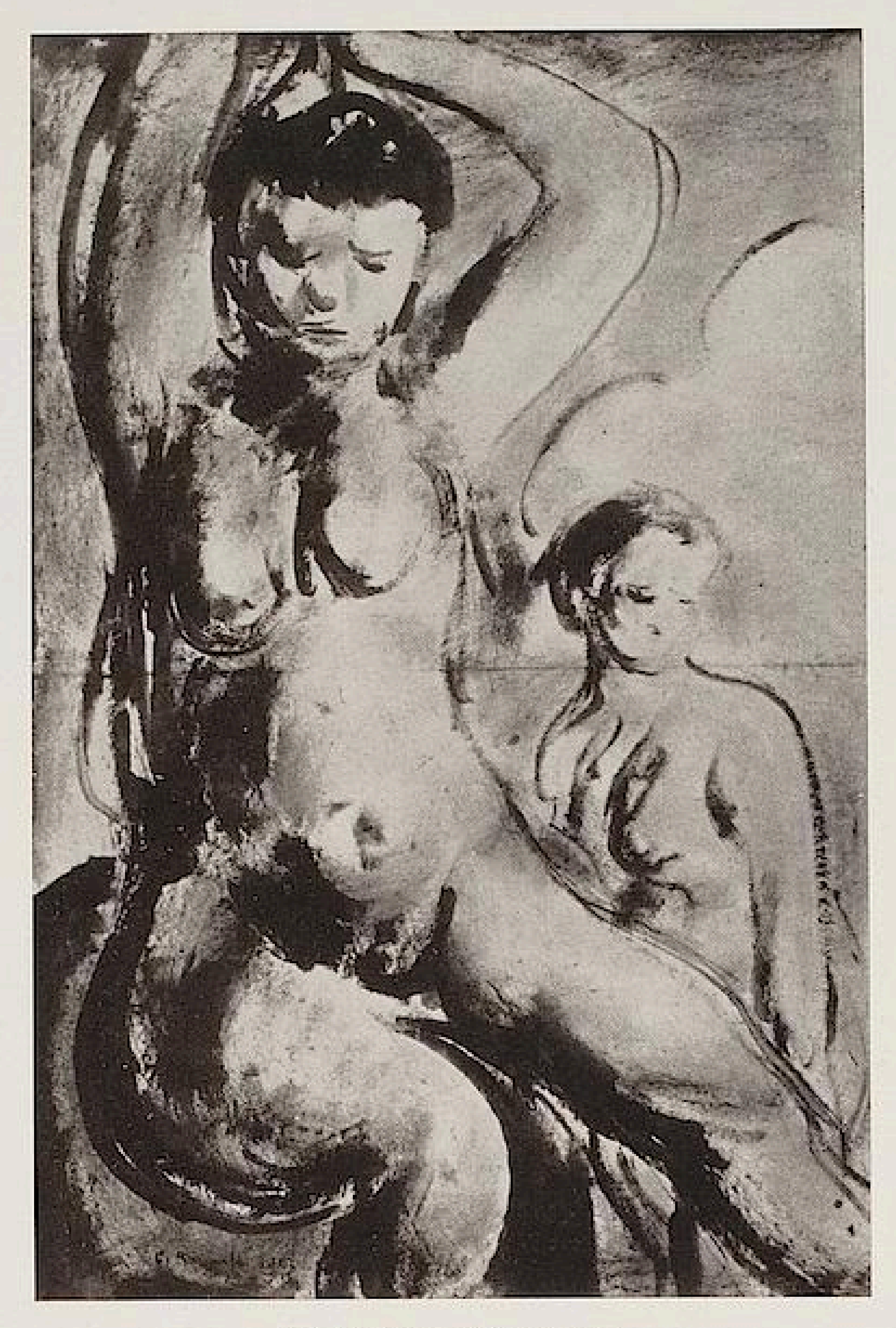
GEORGE ROUAULT, RICHTER

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Chagall und Soutine würden es vielleicht als Beleidigung auffassen, einem Gus Bofa an die Seite gestellt zu werden, dessen Karikaturen Schwung und auch eine gewisse Größe haben, und ebenso würden sie sich den Vergleich mit manchem andern begabten Humoristen verbitten. Aber ein Meister wie Pascin, dessen leicht dahingleitender, nervöser Stift soviel Leidenschaft und Wahrheit auszudrücken vermochte, rechnete es sich zur Ehre, ihr Kamerad zu sein.

Im Vergleich mit den großen natürlichen Formen Daumiers und Lautrecs entstammen die wie Schreckbilder wirkenden Geschöpfe Rouaults einem etwas monotonen melodramatischen Repertoire. Diesem Künstler wäre es nicht schwer gefallen, sich den Rompreis zu holen, so sehr ist er der schönen klassischen Kunst der Zeichnung und der glänzenden Technik seines Meisters Gustave Moreau treu geblieben. Aber er ist ein Original, der Geschmack an der Deformation findet. Er will sich aus der Häßlichkeit eine wahre Sensation des Rausches holen, und so ist er gleichsam der Hohepriester des modernen Kults des Schaudervollen geworden. Dieser Kult hat sogar die Milliardäre der Fifth Avenue, deren Väter noch auf Bouguereau schwuren, ergriffen. Im Grunde seiner Seele aber ist dieser Visionär einer verzweifelten Menschheit ein satyrischer Zeichner. Rouault treibt die Deformation bis zur abstoßendsten Ungeheuerlichkeit. Trotzdem er nicht so reich und weniger menschlich ist als Daumier, ist seine Zeichnung von solchem Ungestüm, daß er ein gewaltiges und grausames Relief erzielt. Seinem krankhaften Mystizismus entspringen höllische Halluzinationen oder die herzzerreißenden Schrecken des Kalvarienberges.

Wir können nicht mehr die Bedeutung des Fauvismus, sogar die des Expressionismus und des Kubismus leugnen oder unterschätzen. Wir können Rouault unsere Bewunderung bewahren, auch ohne uns genaue Rechenschaft darüber abzulegen, wieviel die Kunst dieses Visionärs Goya und Daumier, der École des Beaux-Arts, ebenso wie Lautrec und Gustave Moreau entlehnt hat. Seine zeichnerischen Gaben und die Deformation geben ihm bedeutende Mittel an die Hand, um eine für die heutige Zeit seltene Größe der Form zu erreichen. Und wir bewundern Rouault um so mehr, als wir wissen, wie sehr seine phantastischen



GEORGE ROUAULT, AKT

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

Halluzinationen, die er in verschiedenen Techniken gestaltet, unter ihren verzweifelten Linien ein klassisches Gerüst verbergen. Diese Handschrift, die die Sprache der Leidenschaft ist, kam aber trotzdem nur einer Illustrationskunst zugute, einem Gemisch von verschiedenen Stilen, die in eine pathetische oder ornamentale Malerei gedrängt waren.

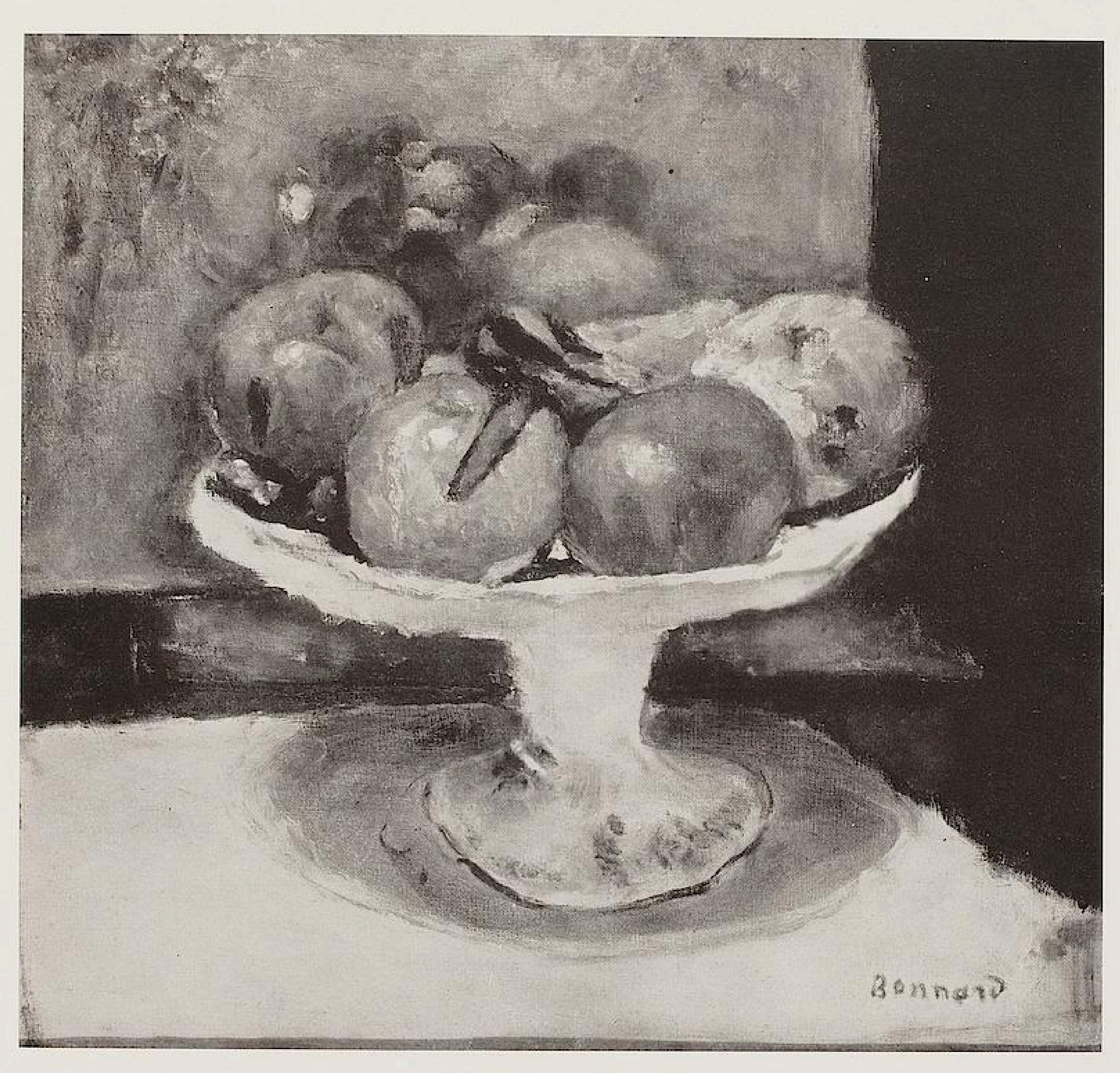
Die unmittelbare Anschauung der Impressionisten ist in Verfall geraten, hat ihren Charakter verloren bis zu den letzten Stufen der Entartung, sei es in dem phantastischen graphischen Stil eines Raoul Dufy, der die raffinierten Eindrücke der Natur und des täglichen Lebens in den Dienst einer blendenden dekorativen Phantasie stellt, sei es in den vorbildlichen romantischen Darstellungen Dufresnes, sei es in den künstlichen verstümmelten, zergliederten Formen, die bei Braque zum kostbaren Ornament werden, oder in dem konstruktiven geometrischen Stil, mit dem ein Léger seine Erfindungen, die aber nur die Kunst der Affiche zu beeinflussen vermochten, umkleidet.

Die Fauves, die Expressionisten, die Kubisten haben den Naturalismus getötet. Sie haben sich zwar die Relativität der malerischen Gesetze zunutze gemacht, haben aber einen unpersönlichen akademischen Stil durch ein Repertoire von Formeln ersetzt, die mit ihren Ansprüchen an das Symbol und an das Abstrakte schließlich in eine angewandte Kunst ausarten, die ebenso unpersönlich ist wie der akademische Stil. Eine Kunst, die ursprünglich nachahmend war, um dann konzipierend und symbolistisch zu werden, gelangt unausbleiblich zu dem perversesten Raffinement, wo das irrationale Element schließlich der Stützpunkt eines ganzen gestikulierenden Artistentums wird, in dem die Formen, statt die Natur zusammenfassend darzustellen, ihr nur eine rauschartige Sensation abgewinnen.

Heute, wo wir allen Taschenspielerkunststücken verführerischer Talente ausgeliefert sind mit ihren Bilderbogen und Tapetenmustern, dürsten wir nach einer besonnenen Kunst, die all dieser schimmernden Bildnerei feind ist und die aus den Quellen der Natur selbst schöpft. Von jenen künstlichen Sensationen, die man den alten Meistern und den alten Stilen absieht: von der „nachgefühlten Kunst", wie es die Deutschen nennen, haben wir übergenug. Was macht es uns schließlich aus, daß die Form eines David oder Ingres eine mit Draht umrandete Silhouette ist? Daß, um den linearen Rhythmus stärker zu betonen, die Schraffierungen weggelassen sind, oder daß die Form mit dem ganzen Gewicht und der ganzen Dichtigkeit des Volumens in den Raum gesetzt ist wie bei Géricault und Delacroix?

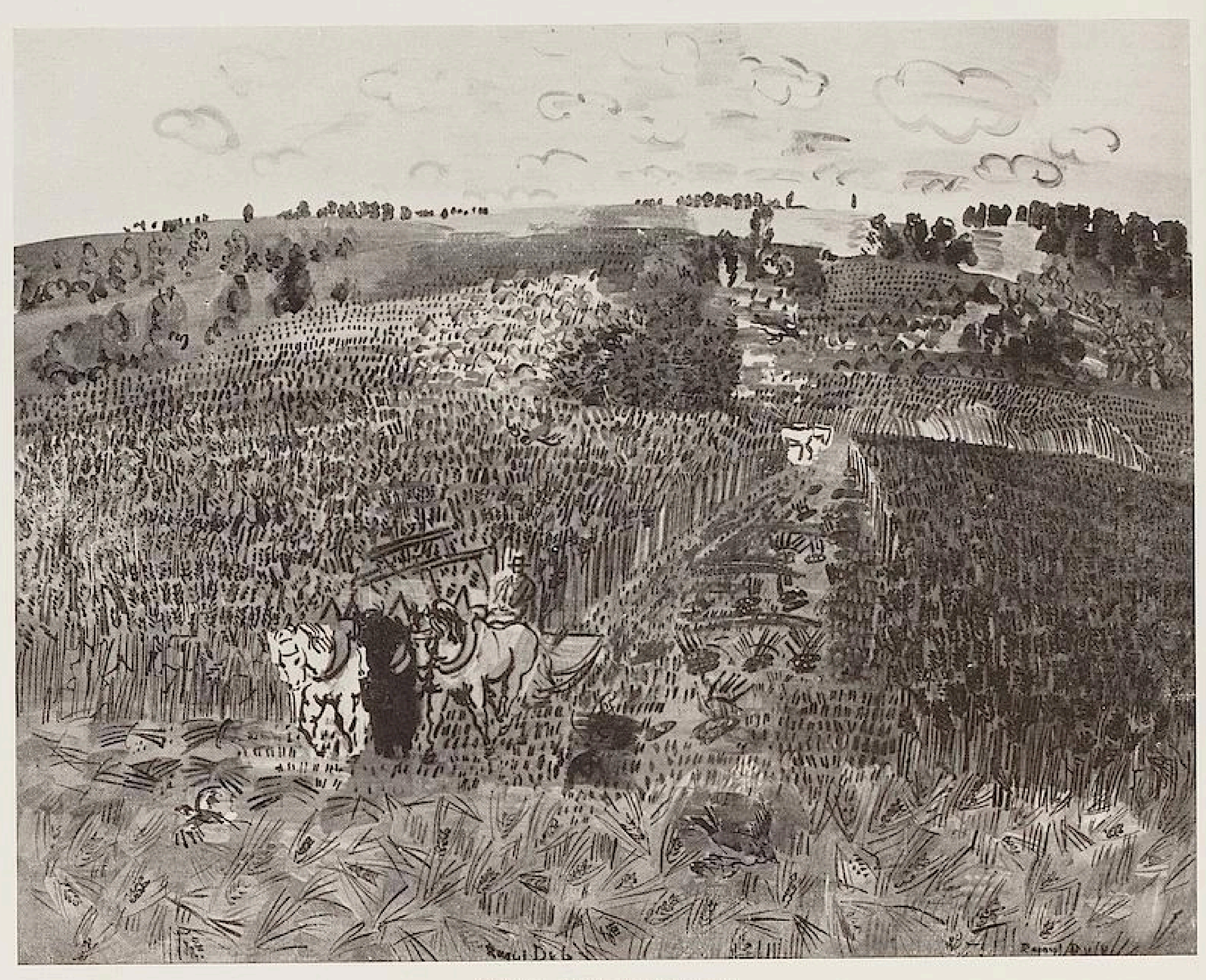
In einer so alten Zivilisation wie der unsrigen ist die Aufrichtigkeit in der Kunst nur ganz auserlesenen Talenten vorbehalten. Ihnen ist es nicht gegeben, ihre Vision in ein System einzukerkern. Ihr Stil ist ebenso spontan wie logisch. Und aus ihren Schöpfungen, aus der Logik, aus der Frische ihrer Werke spricht ein größerer Zauber als aus den Schöpfungen der esoterischen Bastler.

Wie dem auch sei, die Gelbschnäbel der Kritik warfen einem Bonnard die Ungenauigkeit seiner Zeichnung vor. Dieser Meister verschmäht aber jede gewollte Vollendung, die bei einem Maler



PIERRE BONNARD, FRÜCHTE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



RAOUL DUFY, KORNFELD

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

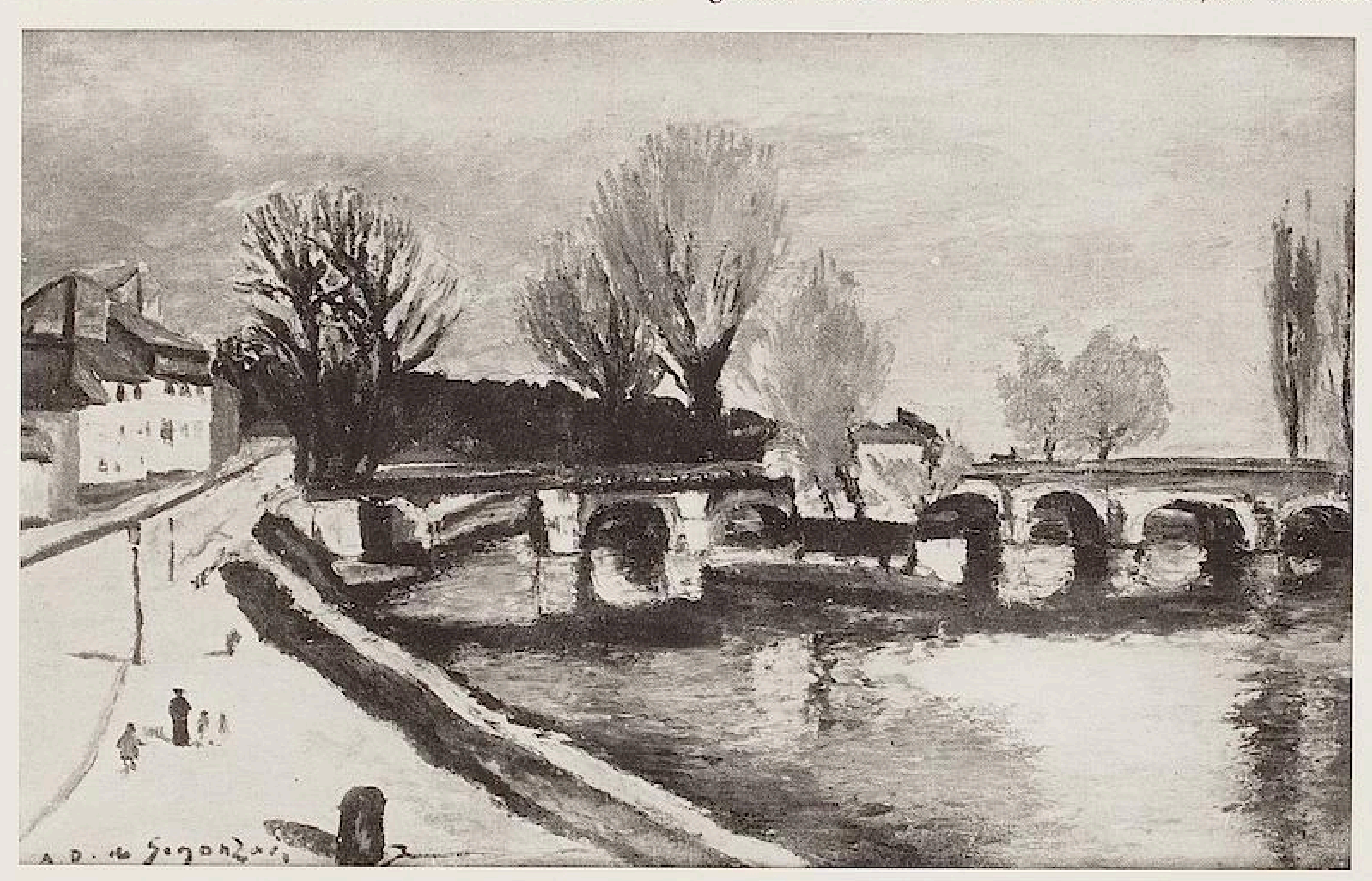
wie Matisse an das Akademische streift. Er hat nie versucht, gut zu zeichnen. Alles Zurechtgemachte ist ihm verhaßt; nur das Natürliche inspiriert seine Form. Bonnard erfindet seine Zeichnung wie ein Kind. Er besitzt seine ganz eigene Handschrift. Er hat sich die Frische der Vision der Impressionisten erhalten, er gehört zur Rasse Renoirs. Nur drückt er seine Lebensfreude, sein Vergnügen an dem Weltbild mit der Unbekümmertheit eines Menschen aus, der kein anderes Interesse kennt, als alle Erregungen, die die ihn umgebende Wirklichkeit in ihm auslöst, in sein Skizzenbuch zu kritzeln und zu notieren. Wir finden bei keinem anderen zeitgenössischen Meister diese instinktive Grazie, diese angeborene Primitivität, die seinen Formen den Stempel der Unschuld aufdrückt.

Augenblicklich ist die Bildkunst — mag sie nun durch Dufy, Dufresne oder durch Picasso, Braque usw. einschließlich der Surrealisten repräsentiert sein — imstande, einen Schein von Spiritualität hervorzubringen. Vielleicht soll das als „Ersatz“ gelten für die fehlenden Spirituosen in den Ländern des trockenen Regimes wie Amerika. Wir haben keineswegs das Bestreben, jemandem den Geschmack daran zu verderben (wer weiß, vielleicht ist es sogar ein Ruhmesblatt für unsere Zeit), noch wollen wir den Kunsthändlern schaden, oder den Kunstliebhabern verbieten, gute Geschäfte zu machen. Wir begnügen uns damit, unsere These zu verteidigen, daß in der Malerei und Skulptur die nachahmenden Formen den konzeptionellen Formen überlegen sind.

Immerhin, da die beiden Systeme in ein und derselben Epoche nebeneinander bestehen können, wie sie übrigens in allen früheren Epochen — aller-

dings in einer besseren Rangordnung — nebeneinander bestanden, hat man sich mit dem Fall Segonzac auseinanderzusetzen; denn die Erfolge und die Popularität dieses Malers stehen denen eines Picasso kaum nach.

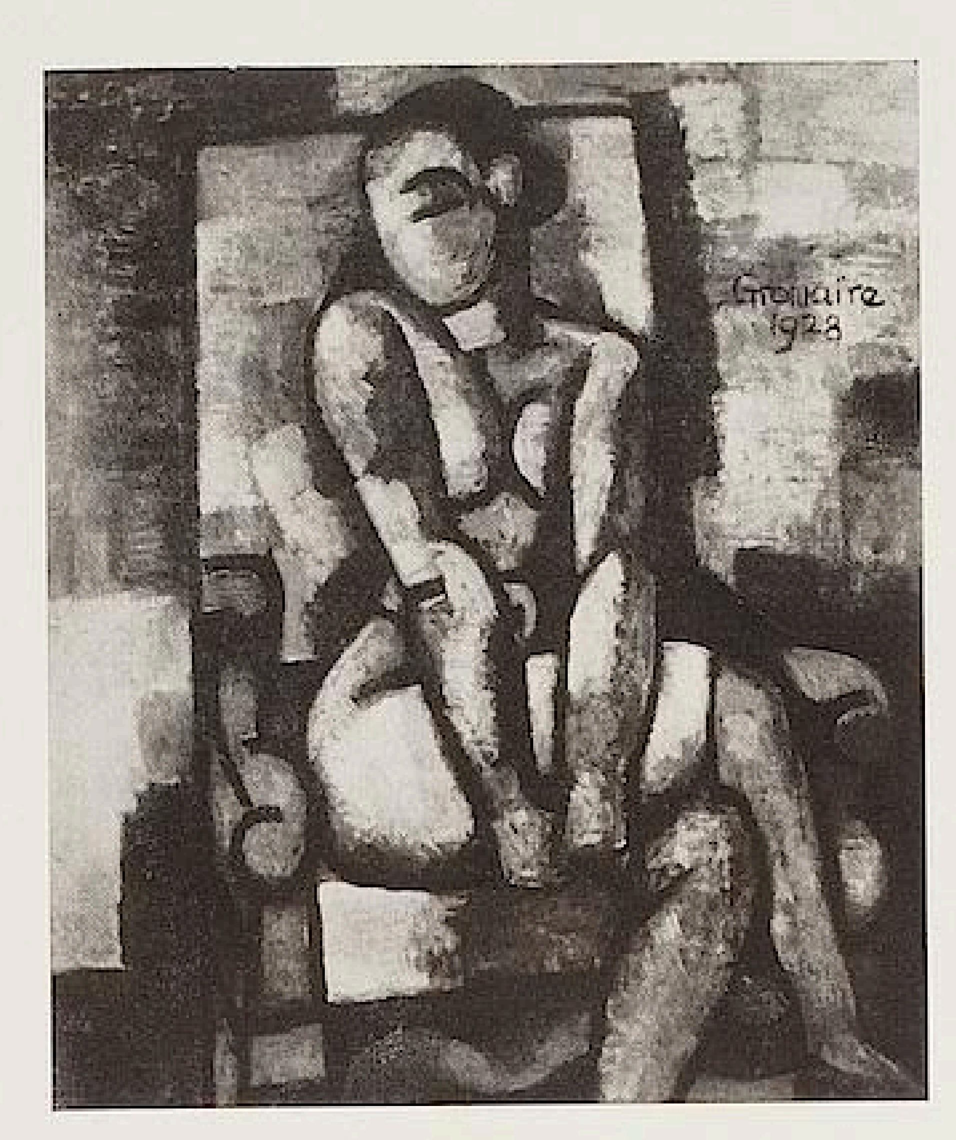
In Segonzac lebt die ungestüme Handschrift der großen Romantiker Delacroix und Daumier wieder auf. Seine Kunst ist eine Fortsetzung von Degas, Lautrec und Rodin. Er setzt die Volumen hin, indem er die Massen durch ein Gerüst von kraftvollen Linien betont. Sein Strich ist von überzeugender Kraft und drückt eine ganz innerliche Realität mit ebensolcher Richtigkeit wie Schärfe aus. Segonzac ist unter unseren zeitgenössischen guten Malern der unkomplizierteste. Aber gerade durch das Unproblematische seiner Entwicklung interessiert er am meisten. Wir haben seine Anfänge bei den Indépendants vor mehr als zwanzig Jahren miterlebt. Er fing sozusagen am Rande des ersten Kubismus an, ebenso wie sein Kollege Luc-Albert Moreau. Eine Herbheit, eine gewisse Rauheit verbanden sich bei ihm mit jener dynamischen Energie der Formen, die von Rodin zu stammen schien; ja, seine Vision glich mehr der eines Bildhauers als der eines Malers. So konnte er sich auch lange nicht von den riesenhaften Blöcken frei machen, die er auf die Leinwand setzte. Er bedeckte diese mit der Farbe wie mit einem dicken Email, die an die Atelier-Rezepte der Maler von 1830, etwa an Décamps, erinnerte. Segonzac hat durch seine gesunde Robustheit mit Théodore Rousseau, durch die Kraft seiner Formen mit Courbet eine innere Verwandtschaft. Wenn Segonzac den Pinsel zur Hand nimmt, so bedeutet die schöne Materialität seiner Farbe mehr als ein bloßes Rezept, sie ist vielmehr die Bekleidung eines athletischen Formengerüsts. Die prachtvolle physische Vitalität, die starke Plastik, die expansive Kraft, die die Kunst Segonzacs charakterisieren und mit einer bewunderungswürdigen Intelligenz der Zeichnung gepaart sind, ersetzen oft bei ihm das, was den schweren Massen in seinen Bildern an Raumtiefe fehlt.



DE SEGONZAC, BRÜCKE BEI JOINVILLE

MARSEILLE, BILDERGALERIE. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

In den Kreisen aufgeklärter Kunstliebhaber, die man selten genug antrifft, konstatiert man mit Vergnügen, wie jung die impressionistische Malerei

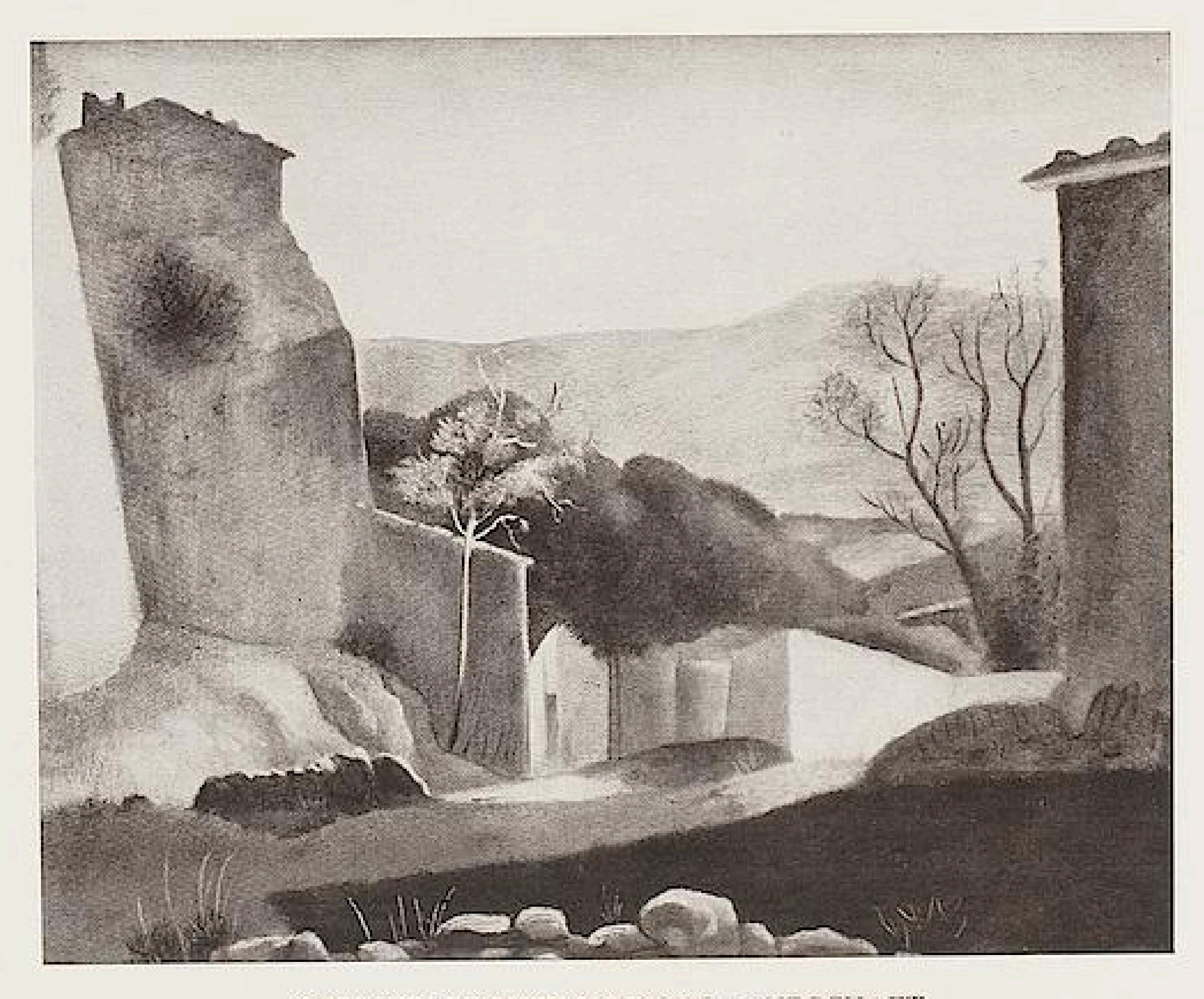


GROMAIRE, AKT

geblieben ist und bemerkt die vorzeitigen Alterserscheinungen, von denen all die gequälten Tüfteleien und mühseligen Zurechtstutzungen der jetzigen Philosophen des Pinsels befallen sind. Man hungert nach Aufrichtigkeit, nach Frische der Empfindung, nach einer einfachen Technik, nach einer freien Phantasie. Man ist all der einschmeichelnden Wirkungen des dekorativen Geschmacks müde, all des Virtuosentums der Technik, wo der unklare Begriff des Raums durch eine künstliche Eleganz statt durch eine erregte Beobachtung des Wahren übersetzt wird.

Coubine hat auf dieses Melodrama der Malerei verzichtet, wie Henri Martinie in einer diesem Künstler gewidmeten Monographie* sehr richtig bemerkt. Bei Coubine ist der Raum unumschränkter Herrscher. Der Eindruck der Weite ist für eine Landschaft von Coubine charakteristisch. Das Licht entfaltet sich unserer Vision gemäß. Es ist wie bei Corot das Geheimnis seines Reizes, daß eine Hülle von Blondheit seine Wesen und Dinge mit einer Atmosphäre der Zärtlichkeit umgibt. Er erzielt eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, wobei auch die Zeichnung eine wichtige Rolle spielt. Von seinen Zeichnungen, die einen besonderen Reiz durch ihre naive Schönheit und ihre Anmut hervorrufen, sagt derselbe Autor: „Man könnte ganz sichere Beziehungen zu Ingres und Holbein nachweisen. Aber sagen wir einfach, daß das Charakteristische der Zeichnung Coubines in der Reinheit seiner Linien, verbunden mit einer Erregung, liegt, die bei ihm von einer brünstigen Beobachtung des Lebens herrührt."

* Henri Martinie: Coubine, Librairie Gallimard.



COUBINE, PROVENÇALISCHE LANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

TSCHI BAI-SHI

VON CURT GLASER

Man hört oft darüber klagen, die Welt sei klein geworden und gleichgemacht, seit durch Industrie und Verkehr die Völker einander näher gerückt sind. Der Pariser Montparnasse ist die Heimat der Heimatlosen, aus deren Volapük die Kunst der ganzen Welt gespeist wird. Denkt der europäische Ausstellungsbesucher und Zeitungsleser an moderne japanische Malerei, so ist ihm kein anderer Name gegenwärtig als Fujita und keine andere Vorstellung als die einer Geschicklichkeit und Eleganz, die den modischen Erfolg eines gänzlich dem weltstädtischen Leben in Paris assimilierten Exoten verbürgen.

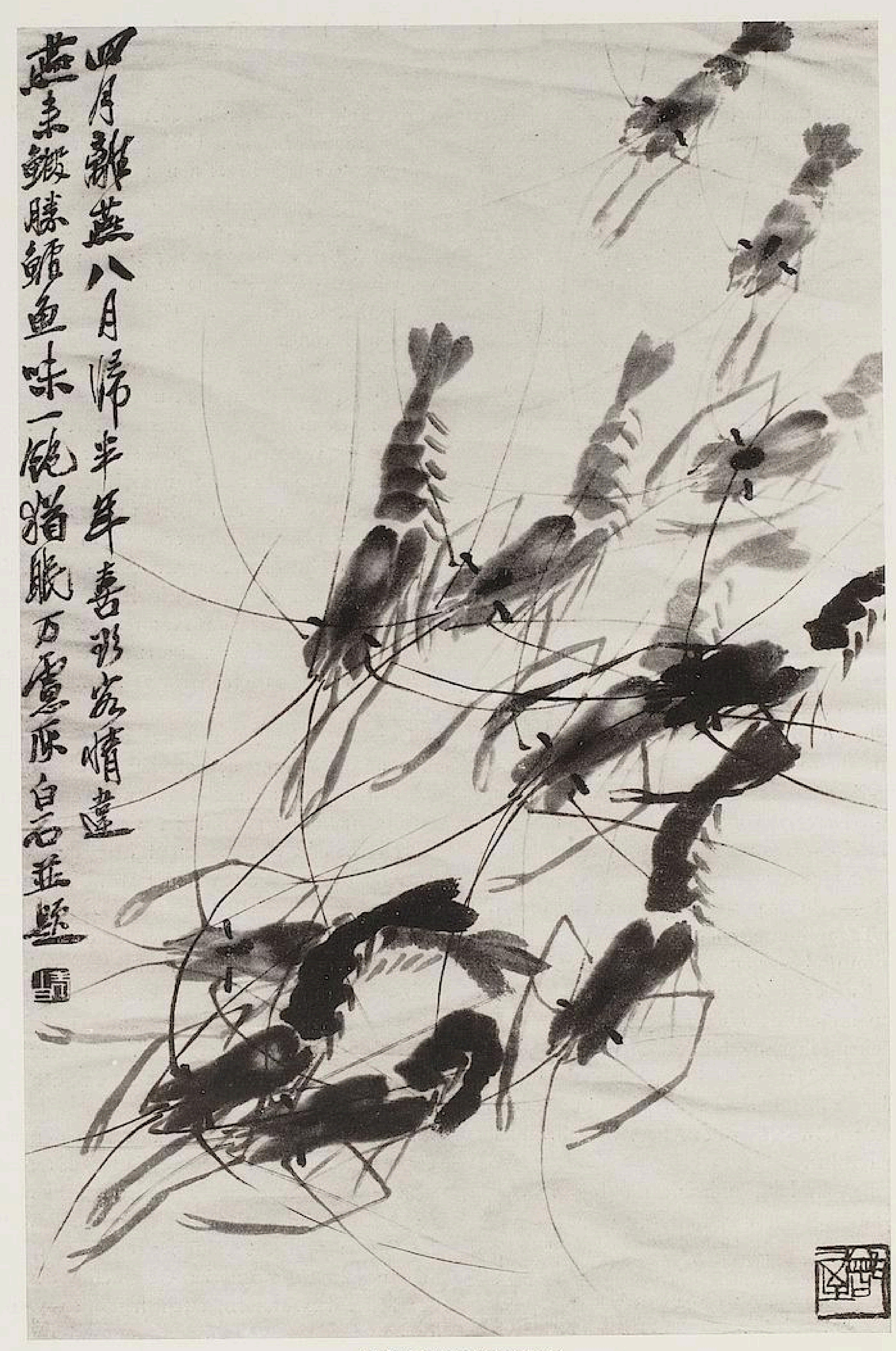
Aber die Welt ist nicht ganz so klein. Das Gesetz der Kunst wird auch heute nicht allein von Paris diktiert. In dem von Bürgerkrieg und Revolution erschütterten China gedeihen Talente, die durch den Einbruch europäischer Methoden und Ideen in den Bereich einer jahrtausendalten Kultur sich nicht beeinflussen und nicht beeinträchtigen ließen. Während sich die europäischen Liebhaber und Kenner chinesischer Kunst in immer tiefere Vergangenheit zurückziehen und Bilder nicht gern eines Blickes würdigen, die nicht zum wenigsten einen Stempel der Sung-Zeit aufweisen können, während geflissentlich die Legende von dem allmählichen Niedergang chinesischer Kunst in den späteren Jahrhunderten ihrer Geschichte verbreitet wird, gibt es in Wahrheit — Europa fast unbekannt — bis zum heutigen Tage eine sehr lebendige und keineswegs in Tradition und Nachahmung erstarrte chinesische Malerei. Es lebt in China, schon hochbetagt, ein Maler von außerordentlicher Begabung, von einem in allen Zeiten seltenen schöpferischen Talente. Tschi Bai-shi ist der Name des Zweiundsiebzigjährigen, der mit der Kraft und der Frische, die nur bedeutenden Künstlern in Jahren des Alters bewahrt bleibt, den Pinsel führt.

Tschi Bai-shi lebt, unbeirrt durch das Beispiel europäischer Kunst, gänzlich und allein in der Tradition seines Landes. Uralter Geist chinesischer Tuschmalerei ist in seinen Bildern lebendig, die ganze Weisheit seiner Ahnen in dem Strich seines Pinsels wirksam. Aber dieser bedeutende Künstler ist der Überlieferung seiner Nation nicht anders verpflichtet wie jeder europäische Meister der Vergangenheit seines Landes. Die großartige Kühnheit des Pinselstrichs, die Tschi Bai-shis Bilder auszeichnet, gründet sich auf jene seit uralten Zeiten immer wiederholte Schulung des Auges wie der Hand, die den Entwicklungsweg chinesischer Kunst in ihrer Gesamtheit wie den Weg jedes einzelnen unter den großen Malern der Nation begreiflich werden läßt. Wie alle Werke seiner Vorläufer, so sind alle die Studien und Skizzen, die er selbst in einem langen Leben gezeichnet hat, die notwendige Vorbedingung jener unfehlbaren Sicherheit letzter Niederschrift eines Bildes, in dem das Naturerlebnis, aus seinem geistigen Niederschlag heraufbeschworen, auf seinen stimmunghaften Gehalt zurückgeführt erscheint.

Der Geist dieser Kunst ist so urchinesisch, daß man an die Namen der großen Meister der Sung-Zeit, in denen solche Form der Malerei ihren Ursprung nahm, zu erinnern sich versucht fühlt. Durch viele Generationen führte der Weg der Entwicklung, der noch heute wohl erkennbar ist, zu der Form dieses letzten Erben. Denn diese Form erscheint über die Grenzen der Länder hin — weit entfernt von allem gleichmachenden Tritt der Zeit — so unmittelbar gegenwärtig, daß man unwillkürlich an die gewiß aus anderem Geiste entstandenen und aus anderen Voraussetzungen zu erklärenden Aquarelle des alten Corinth erinnert wird.

Die Kunst des alten China lebt in den Werken Tschi Bai-shis fort, wie die Kunst des alten Europa in den Werken jedes großen Künstlers unserer Zeit. Seine Bilder sind der lebendige Beweis, daß die Größe und die schöpferische Kraft, die wir in den Jahrtausenden der Geschichte des Reiches der Mitte bewundern, auch heute so wenig erloschen ist, wie die schöpferischen Kräfte der Nationen, die an dem Bau der künstlerischen Kultur Europas tätig gewirkt haben.

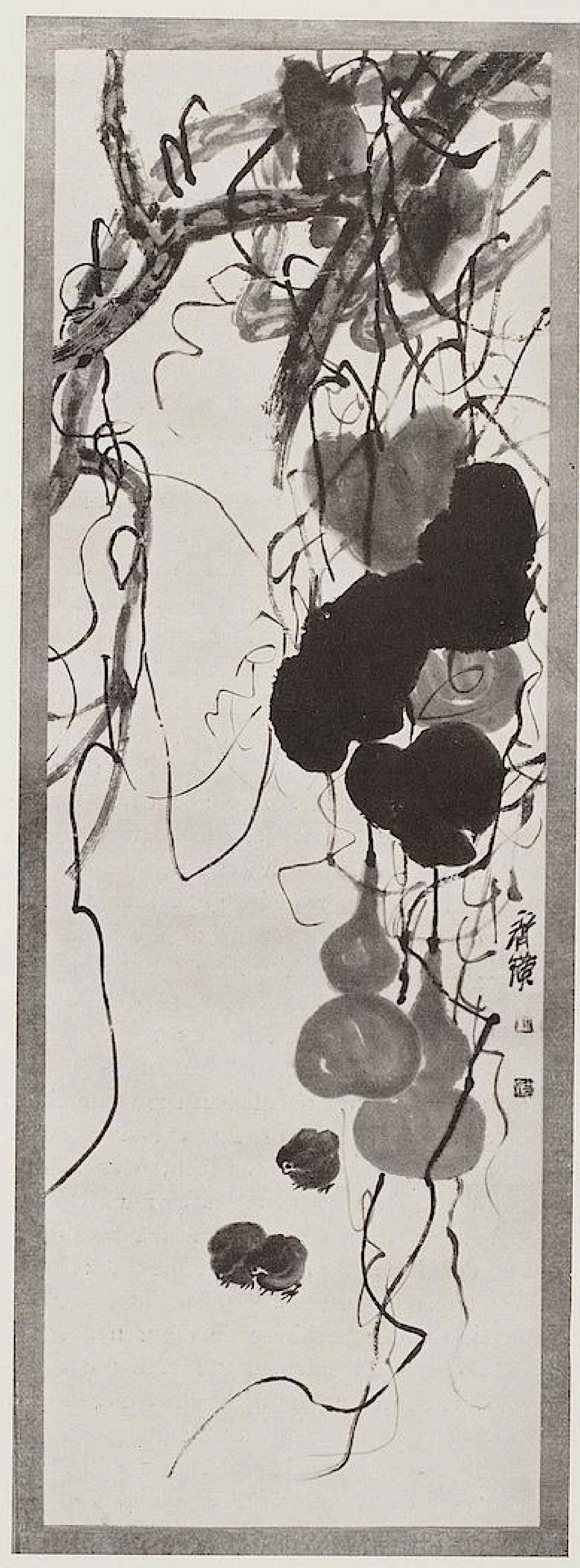
Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen nach Werken Tschi Bai-shis sind einer Ausstellung von Werken moderner Maler aus China und Japan entnommen, die Professor Chytil von der Akademie in Peking in der Berliner Secession veranstaltet hat. Wir weisen schon bei dieser Gelegenheit darauf hin, daß im Monat Januar eine umfassende Ausstellung neuzeitlicher japanischer Malerei mit Unterstützung der japanischen Regierung von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst und der preußischen Akademie der Künste in deren Räumen veranstaltet werden wird.



TSCHI BAI-SHI, HUMMER

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION





TSCHI BAI-SHI, IM GARTEN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

DAPHNE

VON

CARL GEORG HEISE

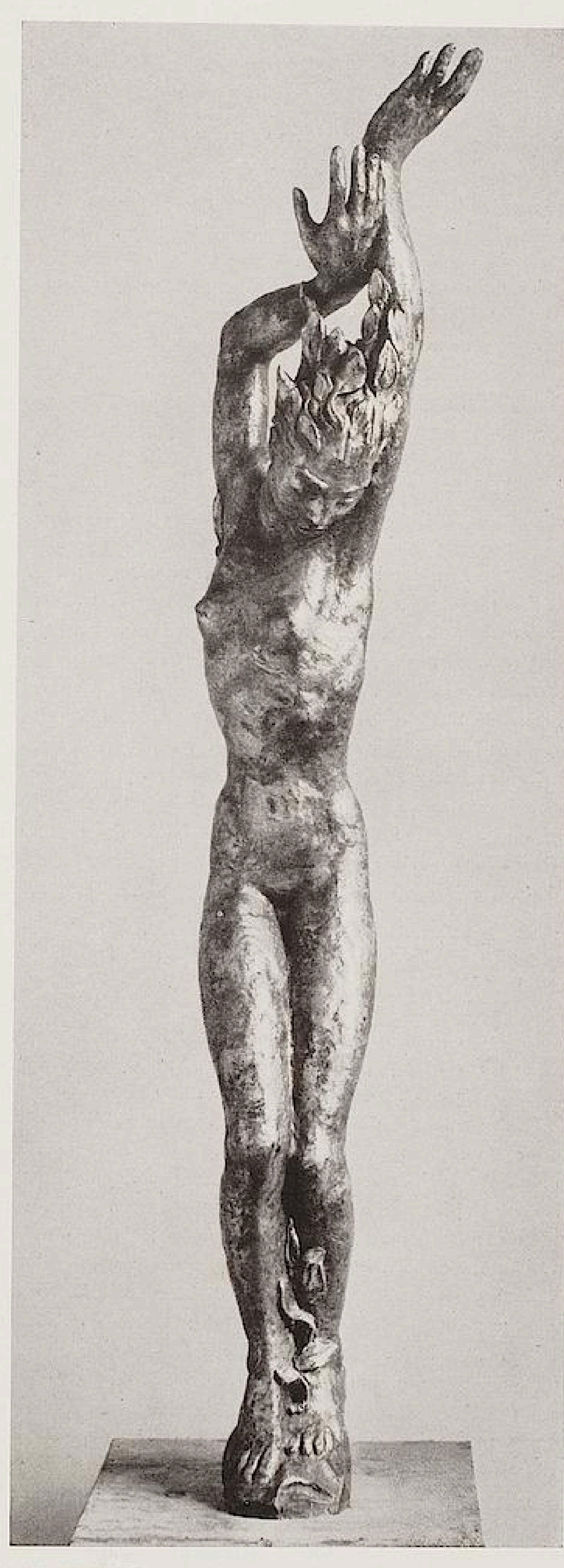
Die schöne Tochter des Flußgottes Peneios entzückt den Apoll, der sie zu besitzen trachtet und sie verfolgt trotz ihres Widerstandes. Nur ein Machtwort des Vaters, der sie in einen Lorbeerbaum verwandelt, rettet Daphne vor dem Zugriff ihres mächtigen Verfolgers. Im heftigen Schmerz über den Verlust der Geliebten läßt Apoll seine Pfeile fallen, und durch den Lorbeer, der ihm heilig wird für alle Zeiten, bleibt er der Daphne verbunden. Dem lebenspendenden und todbringenden Gotte erliegt das Mädchen, hält aber selbst den siegreichen Verfolger in Liebesbanden durch ihre Verwandlung zum Symbolum unvergänglichen Ruhms. Anmutige Bilder des Liebesspiels verweben sich zur tiefsinnigen Unergründlichkeit des Mythos.

So schwer gerade das Daphne-Motiv bildhauerisch zu bewältigen ist, so sehr begreift man den Reiz, den es zu allen Zeiten auf die Phantasie der bildenden Künstler geübt hat. Für eine Gartenplastik erscheint der Vorwurf besonders geeignet. Renée Sintenis hat kürzlich im Auftrage des Lübecker Museums eine Daphne geschaffen für den Vorhof eines kleinen Ausstellungsgebäudes im Garten des Behn-Hauses. Niedrige Wände grenzen den Platz von drei Seiten ein, nach der offenen vierten steht die vergoldete Bronze vor den Bäumen eines alten Parks.

Die Figur hat unzweifelhaft barocken Charakter: reiches Spiel plastischer Formen, kühner Wechsel belichteter und beschatteter Flächen, eine Vielfältigkeit gültiger Ansichten von großer raumschöpferischer Wirkung. Ein Vergleich mit der berühmten Gruppe des Bernini wird nicht nur durch das gleiche Thema herausgefordert. Die herrliche Bewegungskurve der Berninischen Figuren aber hat ein viel freieres Eigenleben, die pathetische Gebärdensprache interpretiert nicht die Sage, sondern verdunkelt ihre Besonderheit, so daß das erläuternde Beiwerk von Blatt und Borke als Fremdkörper wirkt. Eine Verfolgungsszene großen Stils, doch nicht die Gestaltung eines Mythos.

Bei der Sintenis ist alles stiller und tiefer. Es fehlt der verfolgende Gott und nur die sich wandelnde Daphne ist ihr Motiv. Es besteht auch kein Gegensatz mehr zwischen Baum und Mädchenkörper, die Gestalt selbst scheint nichts anderes zu sein als Wachstumsgebärde. In ihrem Ausdruck liegt weder Freude noch Schmerz, sondern Gelassenheit. Der Punkt ist aufgezeigt, wo der Mensch ein Stück organische Natur, die Pflanze aber ein Lebewesen ist mit Möglichkeiten freiester Entfaltung. Damit aber wächst auch das Sagenmotiv über das Anekdotische hinaus zum Sinnbild und im sinnbildlichen Bereich entfällt die Betonung des Transitorischen: nicht Wandlung ist dargestellt von Mädchen zu Baum, sondern eine Gleichsetzung von Mensch und Natur wird gewagt in der Sprache des Bildhauers. Der Kern des Seienden triumphiert über die Flüchtigkeit der Erscheinung, in der Bewegung wird das Ewige sichtbar und damit erst legitimiert die Künstlerin den an sich malerischen Vorwurf als eine Aufgabe der Plastik.

Dabei ist auf eine fast geheimnisvolle, weil schwer nachprüfbare Art der Charakter des Schwebenden gewahrt. Man hat die Kunst der Sintenis preziös genannt und sie damit in den Salon verbannen wollen. Hier nun tritt sie, ohne im mindesten an Charme zu verlieren, mit einem Werk auch äußerlich erhöhten Maßstabes — die Daphne ist zwei Drittel lebensgroß — in den Kreis anspruchsvoller Freiplastik und enthüllt auf das anschaulichste ihr Wesen, das nicht verspielte Zierlichkeit ist, sondern echte Anmut aus reifer Meisterschaft.

RENÉE SINTENIS, DAPHNE. BRONZE

NEUERWERBUNG DES BEHN-HAUSES IN LÜBECK. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

DER BRAUNSCHWEIGER VERMEER

VON

FRIEDRICH WINKLER

Das hier abgebildete Gemälde des Jan van der Meer von Delft, eines der wenigen des berühmten Malers in Deutschland und eines der kostbarsten Werke der Braunschweiger Gemäldegalerie, soll für 2,7 Millionen Mark verkauft werden. Das Landesmuseum in Braunschweig und die Bibliothek in Wolfenbüttel, die infolge der Auseinandersetzung des Herzogs mit dem Lande zu einer Stiftung vereint wurden, erhalten je 70000 Mark als Jahreszuschuß von beiden Parteien. Der Herzog kann seinen Anteil schon nach drei Jahren nicht mehr zahlen, sagt man. Wegen einer fragwürdig gewordenen jährlichen Unterstützung von 70000 oder 35000 Mark will man das Museum eines seiner wertvollsten Stücke berauben. Das ist der Tatbestand. Man weiß nicht, ob man den Verkauf als einen Skandal oder als einen Schwabenstreich bezeichnen soll. Offenbar ist er beides.

Die Angaben der herzoglichen Seite verdienen nicht, daß man ihnen ohne genaue Prüfung Vertrauen schenkt. Der Herzog, der noch großen Grundbesitz hat, in Braunschweig allein über 50000 Morgen, hat für eine stattliche Anzahl Millionen Kunstwerke verkauft, z. B. den berühmten Holbein in Hannover; vor allem hat er durch die durchaus unfürstliche Haltung im Falle des Welfenschatzes, den er aus tausend Gründen behalten mußte, nachdem er seit Jahrhunderten im Besitz des Fürstenhauses war, deutlich bekundet, daß ihm an der Erhaltung seiner einzigartigen Kunstgüter sehr wenig gelegen ist. In dem Falle des Vermeer steht außerdem fest, daß andere Kräfte am Werke gewesen sind als die angebliche finanzielle Notlage des Herzogs.

Ein ausländischer Hocharistokrat, dessen Gewerbe es ist, für ein paar Prozente Provision bedeutende Kunstwerke in Deutschland locker zu machen, möglichst aus öffentlichem Besitz, da sie dann wertvoller sind, hat den Anstoß zum Verkauf des Vermeer gegeben. Man war geneigt zu verkaufen, als der Kaufpreis nicht viel mehr als ein Viertel der Summe betrug, die zuletzt geboten wurde! Es muß das einmal gesagt werden, da es kein Mittel gibt, Schädlingen wie dem Genannten den Aufenthalt in Deutschland zu verbieten.

Niemand, der die Verhältnisse in fürstlichen Kunstsammlungen ein wenig kennt, wird sich wundern, daß das möglich war. Die fürstlichen Besitzer selbst haben oft wenig Ahnung von dem genauen Marktwert ihrer Schätze, die Leute ihrer Umgebung sind nicht immer mit der nötigen Vorsicht ausgewählt. Es genügt, den einen oder anderen aus der Umgebung zu gewinnen, um die Zustimmung des Besitzers zu der „Sanierung" zu erlangen. Auch gibt es natürlich Leute in der Umgebung fürstlicher Kunstbesitzer, die solche Angebote bestellen. Es kann nicht behauptet werden, daß Bestechung in diesem Falle eine Rolle spielt; in anderen Fällen steht die Korruption von Personen der nächsten Umgebung von Besitzern großer fürstlicher Sammlungen fest, und man wird nach dem Gesagten verstehen, daß es bei kunstfremden Besitzern mit großem Haushalt nicht schwer ist, die Zustimmung des Besitzers zu erlangen, wenn man es nicht allzu ungeschickt anfängt.

Daß die Beauftragten des Herzogs im Stiftungsvorstand den Wunsch ihres Herrn ausführen, kann man verstehen. Warum aber die Vertreter der Regierung den Antrag der herzoglichen Seite nicht mit einem Antrag auf Revision des Statuts beantworten, bleibt völlig im Dunkeln. Die Zustimmung der beiden Regierungsvertreter ist um so schwerwiegender, als der eine der beiden der Referent für Kunst im Ministerium ist, der doch sicher nicht die Geschäfte der herzoglichen Seite, sondern die Interessen seines Landes zu vertreten hat! Der andere ist ein bekannter marchand-amateur, der es liebt, seinen Besitz zu wechseln. Wenn er bei 2,7 Millionen Mark schwach wird, kann man es begreifen. Er hat sich in der Presse gegen den Vorwurf, ein verkappter Händler zu sein, der mit Kunsthändlern gut bekannt sei, zur Wehr setzen müssen, und die Bezeichnung mag in der Tat nicht ganz richtig sein. Wenn Herr B. aber auf die Feststellung, er sei mit Händlern gut bekannt, entgegnet, daß er den Käufer des Bildes, einen Berliner Händler, erst in Braunschweig kennengelernt hat, so ist das eine Taschenspielerei. Herr B. wird nicht leugnen, daß er den Händler, der bis zuletzt mitgeboten hat, um so besser kennt. Von dieser Richtigstellung des Herrn B. ist ebensowenig zu halten, wie von der, daß er nicht Händler sei, sondern nur einige Stücke an das Museum in Braunschweig verkauft habe. Händler, Sammler, Museumsleute, bei denen so manches schöne Stück des Herrn B. gelandet ist, werden leicht die Angaben des Herrn B. ergänzen können. Wenn sie nicht wollen, kann es durch mich geschehen.

Was die Notlage des Museums betrifft, so ist für den Besucher nichts zu merken. Der Stiftungsvorstand ist allerdings anderer Ansicht. Er hat seinen einmütigen Beschluß des Verkaufs in einer Zuschrift an die Presse gerechtfertigt. Dieser Bericht verdient, sowohl wegen seines weltfremden, beleidigend schulmeisterlichen Tones gegenüber einem protestierenden Künstlerverbande ein Dokument genannt zu werden, als auch wegen der Tatsache, daß sich unter der unübersehbaren Zahl von Pressestimmen wohl nicht eine einzige findet, die es gewagt hätte, diese Rechtfertigung sich in irgendeinem Punkte zu eigen zu machen. Die einzigen positiven Angaben über die geplante Verwendung des Geldes sind die folgenden: Die Bilder der Sammlung sollen restauriert, die Galerieräume hergerichtet, Neuerwerbungen für Bibliothek und Museum gemacht werden. Die Braunschweiger Bilder sind im großen und ganzen in gutem Zustand, die Galerieräume brauchen jetzt nicht erneuert zu werden und Neuerwerbungen können eben nicht gemacht werden, wenn kein Geld da ist. Damit müssen sich viele Museen abfinden. Es ist doch heller Wahnsinn, eins der besten Werke abzustoßen, um andere zu erwerben, von denen man vorläufig nichts weiß. Mit der Begründung, die der Vorstand gibt, kann man alles rechtfertigen, und es ist in der Tat nicht zuviel gesagt, wenn behauptet wurde, daß bei dieser geistigen Einstellung des Vorstandes auch das Rembrandtsche Familienbild gefährdet sei. Als ob ein Museum wie das Braunschweiger nicht verschiedene Hilfs-



JAN VAN DER MEER VON DELFT, MÄDCHEN MIT WEINGLAS

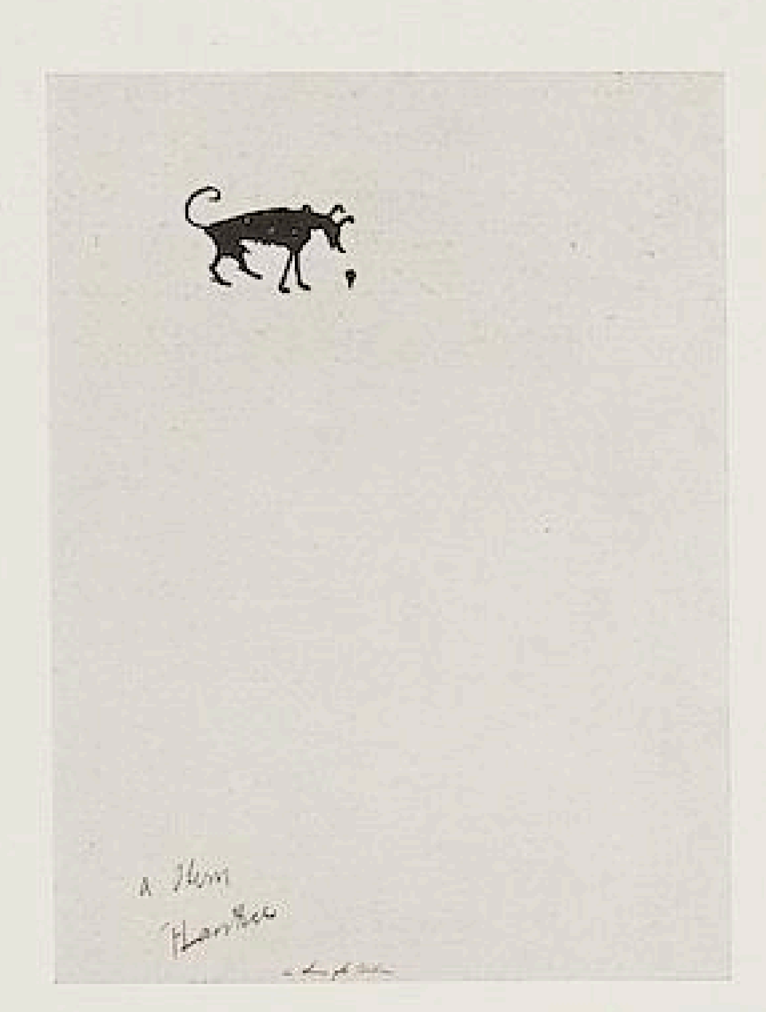
BRAUNSCHWEIG, GEMÄLDEGALERIE

mittel zur Verfügung hätte, wenn ein augenblicklicher Notstand behoben werden muß. Aber dieser Notstand existiert in Wahrheit nicht!

Die Notlage des Herzogs, die immer größer wurde, je höher die Gebote stiegen, besteht nur in der Auffassung einiger Greise und kunstfremder Verwaltungsbeamter. Daß Sachkenner bei diesem einstimmigen Beschluß nicht mitgewirkt haben, versteht sich fast von selbst, muß aber doch erwähnt werden. Denn die Direktoren der betroffenen Sammlungen haben weder Sitz noch Stimme in dem Vorstand! Die Verantwortlichen sind ein Archivdirektor a. D., ein Hofkammerrat, ein Ministerialrat und ein marchand-amateur. Daß bei ihnen Genugtuung über die „wirklich fabelhafte Höhe des Kaufpreises" herrscht, brauchte der Vorstand nicht erst schriftlich zu geben. Das merkt man an der ganzen Einstellung zu dem Problem. Wenn der Vorstand aber angibt, daß der einstimmige Beschluß nach umfassenden Erkundigungen „bei den besten Kennern" in Berlin, München und Nürnberg gefaßt sei, und quasi sagt, daß durch sein umsichtiges Verhalten hier und sonst ein so hoher Preis erzielt worden sei, so wird der Kenner der Verhältnisse nur resigniert Schluß machen können. Für den Czerninschen Vermeer liegt seit Jahren ein Gebot von einer Million Dollar vor! Das Verdienst des Vorstandes ist wirklich nicht vorhanden. Keinen parlamentarischen Ausdruck gibt es aber für das Verhalten des Vorstandes, von den ersten Kennern zu sprechen und zu verschweigen, daß diese sich entschieden, zum Teil mit Kraftausdrücken, gegen den Verkauf ausgesprochen haben. In dem Bilde von Anmaßung und Weltfremdheit, das der Vorstand von sich zeichnet, darf auch dieser Zug nicht fehlen.

Der Hauptschuldige ist zweifellos der Vertreter der Regierung, der ohne sichtbaren Grund die Interessen des Herzogs mitvertritt, statt dem Interesse des Landes zu dienen, als dessen Vertreter er entsandt ist. Die einmütige Stellungnahme der deutschen Presse wird hoffentlich seinen Vorgesetzten die Augen darüber öffnen, welchen Bärendienst seine durch nichts zu rechtfertigende Stellungnahme, der vielleicht eine geradezu aktive Betätigung für den Verkauf vorherging, der braunschweigischen Kunstverwaltung geleistet hat.

In den Erinnerungen W. von Bodes, des Enkels des verdienten Braunschweiger Stadtdirektors, wird berichtet, wie die hervorragende Bronzesammlung des dortigen Museums vor sechzig Jahren ruiniert wurde, indem der Direktor die „häßliche" Patina mit Stahlbürsten entfernte. Von dem Ergebnis kann man sich noch heute vor den glanzlosen, wie Eisengüsse aussehenden kapitalen Stücken überzeugen. Braunschweig ist auf dem Wege, sich durch einen neuen Schwabenstreich unsterblich zu blamieren. Möge die neue Regierung nicht der noch jungen Stiftung mit diesem Verkauf in der Öffentlichkeit eine traurige Berühmtheit verschaffen. Möge sie die Vielzahl der Wege, die es trotz der Stellungnahme ihres Kunstreferenten für jeden unbefangen Urteilenden gibt, erkennen. Der Braunschweiger Vermeer aber bleibe, wo er ist, und wo er seinem Namen gemäß hingehört.





HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
HUND MIT KREISEL. LITHOGRAPHIE — FRAU IM BETT. LITHOGRAPHIE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

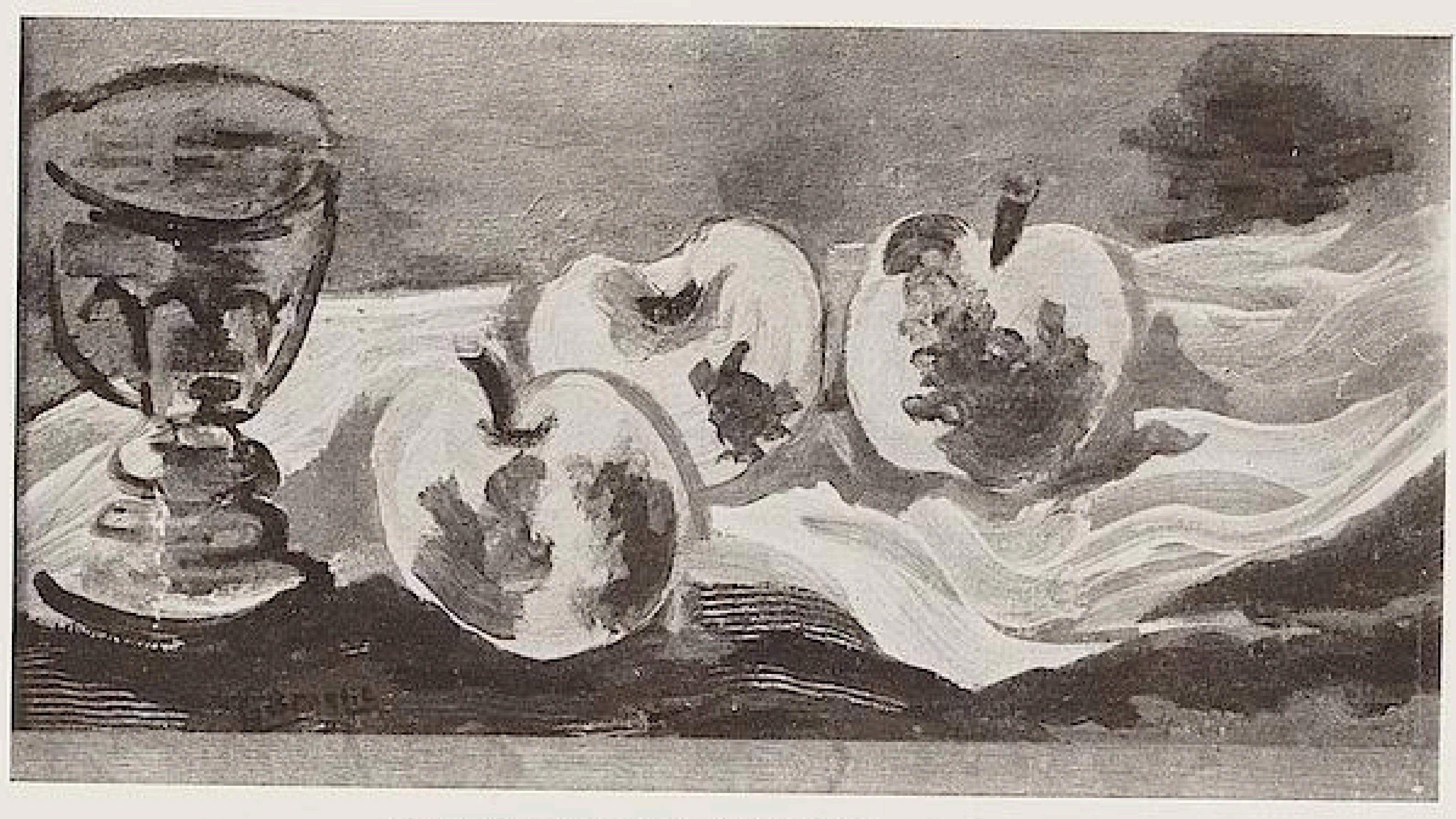
ZWEI NEUAUFGEFUNDENE LITHOGRAPHIEN TOULOUSE-LAUTRECS

Um zwei bisher unbekannte, von Louis Delteil in seinem Ouevre-Katalog nicht beschriebene Lithographien konnte kürzlich die vollständigste öffentliche Sammlung Toulouse-Lautrecscher Graphik, die der Bremer Kunsthalle, vermehrt werden.

Das bedeutendste der beiden, hier zum ersten Male reproduzierten Blätter, „Die Frau im Bett", ist in drei Farben — grünliches Schwarz, Rot, Gelb — gedruckt, seine Maße sind: Höhe 335, Breite 267 mm. Diese Lithographie wurde vom Kunsthändler A. Kleimann-Paris, dem Neffen des bekannten Lautrec-Verlegers, in zwei Exemplaren aufgefunden. Beide stammen aus dem Besitze des Sohnes des Lithographen Eugène Verneau, welcher der Drucker mehrerer der frühen Arbeiten Lautrecs, so von „Le Coiffeur" L. D. 14 und 15 „Un monsieur et une dame", gewesen ist. Nach der Angabe Verneaus jr. ist die „Frau im Bett" zeitlich in unmittelbarer Nähe von L. D. 16 „La loge au Mascaron d' Or", also 1893 entstanden, und der Stein ist nach dem Abzug der ersten zwei Probeblätter zerbrochen. Das Exemplar der Bremer Kunsthalle ist tadellos erhalten. Das andere Exemplar ist schlecht erhalten und trägt von der Hand Lautrecs den Vermerk „programm". Man kann also annehmen, daß die Litho als Programm, vielleicht für das Théatre libre, verwendet werden sollte.

Die zweite Lithographie, „Der Hund und der Kreisel", hat die Maße: Höhe 60, Breite 39 mm. Der Hund ist schwarz, der Kreisel, eigentlich eher ein Farbtropfen, blau. Das Blatt der Bremer Kunsthalle scheint Unikum zu sein. Es trägt unten links in Lautrecs Handschrift die Widmung: a Stern T Lautrec. Es dürfte, nach der Disposition der Figur auf der Fläche zu schließen, als Menukarte haben dienen sollen. Zu vergleichen wäre namentlich das „Menu pour un diner chez May Belfort" L. D. 201 und für den Hund der auf „La fillette nue" L. D. 233. Auch diese Lithographie wurde von A. Kleimann aufgefunden.

v. Alten



GEORGES BRAQUE, ÄPFEL UND GLAS. 1927

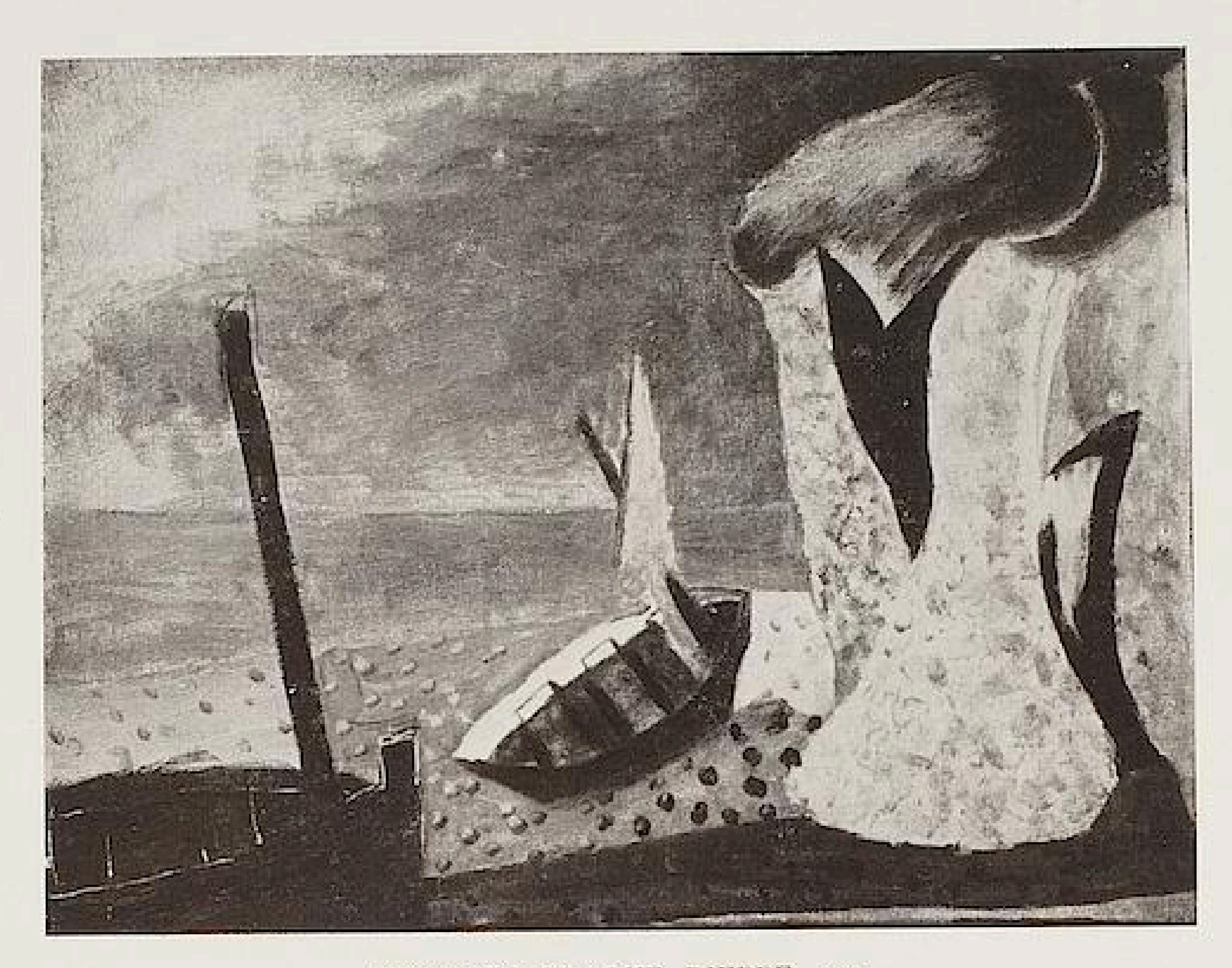
SAMMLUNG FRAU JULIE ELIAS, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die erste Ausstellung des Deutschen Bildarchivs im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, die viele Photographien von Bauten und Bildwerken des deutschen Mittelalters zeigte, war ausgezeichnet gemacht. Die Aufgabe war ausstellungstechnisch originell und überzeugend gelöst; die Photographien waren gruppenweis zusammengefaßt, unter Verzicht auf jene konventionelle Symmetrie, die von der Mitte aus disponiert. Ebenso überzeugend war die chronologische Anordnung. Die Ausstellung war wie eine Kunstgeschichte ohne Worte. Mit einem Blick konnten überall die wichtigen Formentwickelungen wahrgenommen werden. Hoffentlich folgen noch andere Ausstellungen dieser Art. Diese erste rechtfertigte aufs schönste die Gründung des „Deutschen Bildarchivs".

In der Modernen Galerie Wertheim zeigte sich Joseph Hegenbarth wieder als ein vielfach (von Slevogt, Kubin usw.) angeregtes, aber anregendes Illustratorentalent, das sich besonders erfolgreich in der Umwelt des Zirkus und des Varietés bewegt. Das Beste in der Ausstellung waren einige große Bildniszeichnungen. Sie muten freilich stark altdeutsch an und sind mehr von der Kunst als vom Leben abgeleitet. Hegenbarth arbeitet in dieser Weise immer mittelbar, doch tut er es eigenartig.

In der Kunsthandlung Victor Hartberg stellten sich zwei



GEORGES BRAQUE, DIEPPE. 1930

PRIVATSAMMLUNG A. FLECHTHEIM, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

junge Autodidakten vor. Gottfried Richter, der sich von ganz unten heraufgearbeitet hat, lebt in Paris und malt, mit deutlicher Begabung, etwas manieriert im Sinne Vlaminks. Er hat einen Sinn für tonige Gesamtstimmungen und vermag ein Ganzes zu sehen. — A. Silz hat noch nicht so viel zu sagen, er verliert sich in etwas palettenhaften Pastositäten. Ein Keim ist aber auch in seinen Bildern.

In der Galerie J. Casper war das Nebeneinander der Bilder von Kurt Badt und Lore Feldberg-Eber interessant. Badts Malerei ist das, was man „zügig" nennt, doch ist sie es auf Kosten der Solidität. Es ist alles wie auf Anhieb, aber nur ungefähr gelungen. Der Maler denkt sich mancherlei, realisiert aber nur obenhin. Um so klarer durchgebildet wirken die Bilder von Lore Feldberg-Eber. Dieses ist einmal Frauenkunst von der guten Art. Die Begabung ist klug: in ihrer Selbstbeschränkung, in dem, wie sie von den besten Meistern lernt und in ihrem frischen, unverdorbenen Verhältnis zur Natur. Lore Feldberg-Eber kann malen, sie hat Handwerk, ihr Pinselstrich lebt, ihr Auge sieht entscheidende Richtigkeiten, ihr künstlerisches Arbeiten ist von Grund auf redlich, sie versteht ihre innere Welt zu realisieren — gleich gut in den Landschaften, Stilleben und Bildnissen. Hier erscheint eine Selbstlehre geistvoll. Abhängig, gewiß wie alle Frauenkunst; innerhalb der Abhängigkeit aber voll echten Verständnisses, ohne Originalitätssucht, klar und lauter. Mit einem Wort: gute Malerei und ein ungekünsteltes Naturerleben.

Im Künstlerhaus bezeichnete die „Christusreihe" von Alfred Helberger einen Gegenpol solcher gesunden Auffassung. Eine gewaltige Aufgabe, aber eine Gestaltung ohne Kraft und inneren Zwang. Ein ehrgeiziges Beginnen, das peinlich wirkt. Man kann nichts besseres tun als schweigen. In den unteren Sälen, im Verein Berliner Künstler, war dem achtzigjährigen Heinrich Zügel eine Kollektivausstellung gerüstet worden. Es war ein wunderliches Erlebnis die übergroßen Tierbilder, die vor vierzig Jahren am Lehrter Bahnhof Aufmerksamkeit erregten und Produkte echtester Münchener Ateliermalerei sind, einmal wiederzusehen. Zu dieser Stimmung trugen auch die Bilder Ernst Henselers bei, die zwischen Menzel und Liebermann ihren bescheidenen Platz haben und aus denen ein glückliches Selbstgenügen spricht. Konrad von Kardorffs Kollektion war sehr ungleich. Am unmittelbarsten wirkten einige Seebilder.

Die Galerie Alfred Flechtheim zeigte eine anregende Ausstellung von Bildern Braques, Matisses und Picassos aus deutschem Besitz. Braques länglich schmale Stilleben bestrickten wieder durch einen ganz eigenen dekorativen Charme; Matisse konnte einmal mehr als ein Künstler erkannt werden, der seine schöne Sinnlichkeit zu denken versteht, als der vielleicht beste Maler unserer Zeit und der würdigste Nachfolger der großen Impressionisten; und der geistreiche Picasso gab wieder — wie immer — viel zu denken und zu vergleichen auf. Erstaunlich ist, wie die Pariser alles Provinzielle zu tilgen verstehen, was den besten Deutschen fast nie gelingen will. Hier sind drei Talente, über die sich vieles schreiben ließe,



PABLO PICASSO, KIND ALS CLOWN. 1927

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

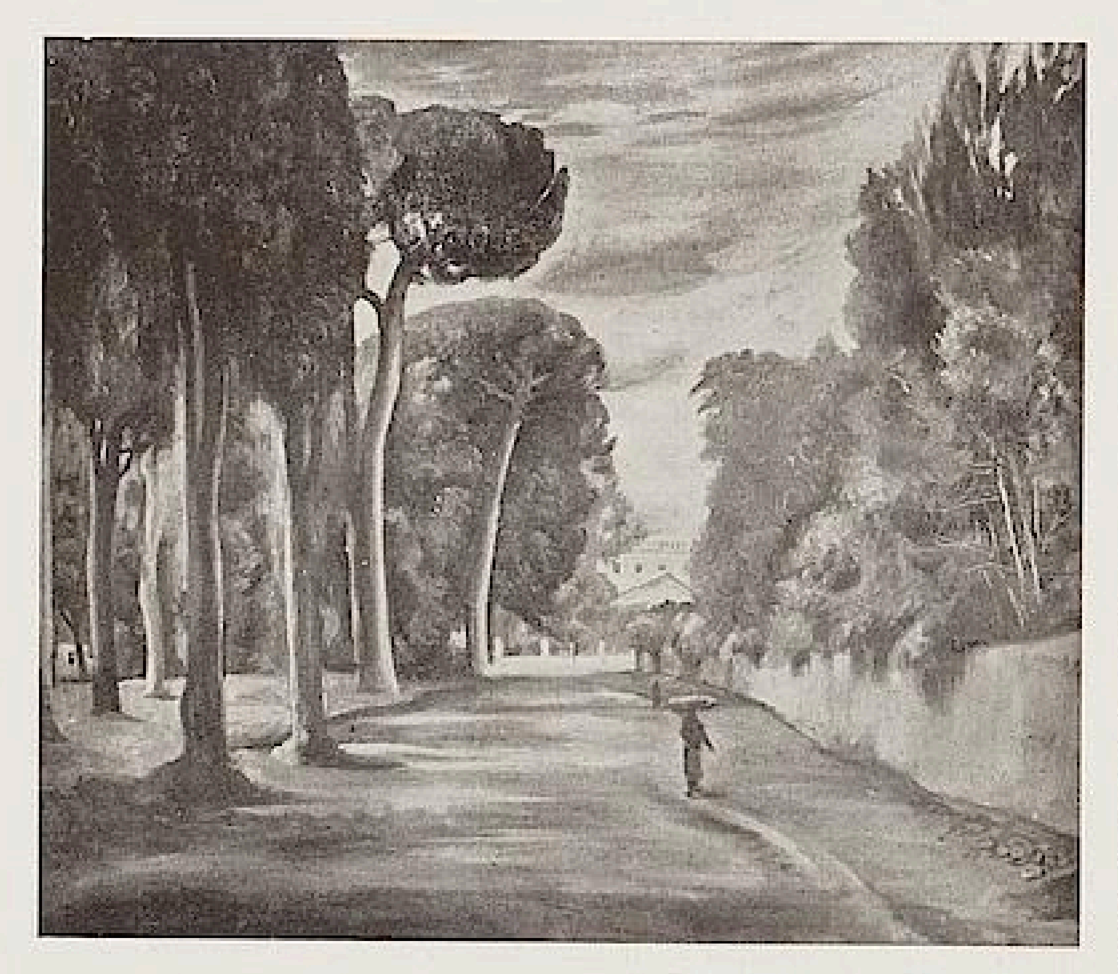
weil mit allen ihren Arbeiten das Grundsätzliche der Kunst und der Zeit intensiv berührt wird.

In der „Kunststube" stellte August Wilhelm Dressler aus, der seinen Ruf vor einigen Jahren in der Akademie mit dem großen — auch jetzt ausgestellten — Selbstbildnis mit Akt begründet hat. Er schwankt noch immer zwischen verschiedenen Elementen, zwischen Einfühlung und Abstraktion, arbeitet aber sehr ernst und läßt manches hoffen. Man darf neugierig sein, welchen Arbeitsertrag der mit dem Staatspreis Ausgezeichnete aus Rom heimbringen wird. Wenn Italien ihm hilft sich zu entscheiden, so wird für ihn viel gewonnen sein. An glücklichen Gaben und an Gründlichkeit fehlt es nicht.

In derselben „Kunststube" hat Hermann Baumgarten aus Stuttgart einen Raum für Graphik eingerichtet. Ausgestellt waren schöne Vorzugsdrucke Daumierscher Lithographien.

Gert Wollheim in der Kunsthandlung Victor Hartberg: Ein „Teufelskerl", ein Virtuose der Palette. Er kann im Sinne vieler Meister, alter und neuer, malen; er übersetzt die Vorbilder dabei ins dekorativ Effektvolle. Die überall durchgehende Eigenschaft seiner Kunst ist das Süffige. Sein Wesen ist der Wandel; das Bleibende in diesem schnellen Wandel ist jenes Spritzige, das sich so fatal auf das Kitschige reimt. Darum ist das Vielerlei eintönig. Das beste Bild der bunten Ausstellung ist das Fischstilleben (Nr. 11). Es zeigt, wie fähig Wollheim ist, daß seine Fähigkeiten aber nicht die Tugend der Mühe kennen. Das Stilleben ist in seiner Art erstaunlich gemalt; Fisch, Schüssel und Tischtuch scheinen jedoch aus demselben Material zu sein. Die „Dame in Rot" ist bestechend auf Wirkung arrangiert, die kleinen Akte glänzen lecker, die Landschaften glitzern in unechten, aber effektvollen Dekorationsfarben. Nimmt man die mit leichter Hand modellierten, sicher sehr ähnlichen, farbigen Bildnisplastiken hinzu, so rundet sich das Bild eines Künstlers, der eigentlich alles kann, was er will, der aber immer irgendwie leichtfertig will.

K. Sch.



AUGUST WILHELM DRESSLER, RÖMISCHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER „KUNSTSTUBE", BERLIN

COURBET BEI WERTHEIM

Eine Courbet-Ausstellung ist ein schwieriges Unternehmen. Man stellte es im vergangenen Jahre in Paris fest, als das Petit Palais einen Versuch unternahm, der nur in Teilen als geglückt gelten konnte, und man muß es bei aller Achtung vor dem, was immerhin erreicht wurde, angesichts der Ausstellung wiederholen, die jetzt in den Räumen des Antiquitätenhauses Wertheim zu sehen ist. Bei wenigen Malern scheint die Spannweite zwischen Höchstleistung und belangloser Verkaufsware so unbegreiflich groß wie bei Courbet, und es wird überdies kaum jemals gelingen, die Grenzlinie zwischen schlechten und falschen Bildern zu ziehen, zumal Courbet selbst sich bemüht hat, sie zu verschleiern, da er, wie glaubwürdig versichert wird, in den späten Jahren wirtschaftlicher Not Arbeiten geschickter Nachahmer mit seinem Signum versah, welchen Brauch nach seinem Tode gewissenlose Fälscher noch fortgesetzt haben. Es wird dem Kunsthistoriker im Falle Courbet kaum anderes übrigbleiben, als einen oft zitierten Ausspruch Liebermanns zu befolgen und schlechte Bilder auszuscheiden, auf die Gefahr hin, daß mit den wirklich falschen auch echte, aber des Meisters nicht mehr würdige Bilder aus seinem Werke verschwinden. Es nützt wenig, wenn man mit mehr oder minder Sicherheit feststellen kann, dieses Bild stamme aus dem Atelier des Meisters, jenes aus dem Besitz seiner Schwester, es gibt auch dann noch Möglichkeiten, einen Unglauben zu begründen, der sich aus der Hochachtung vor der Meisterschaft eines der größten Künstler des neunzehnten Jahrhunderts herleitet.

So war es der Fehler der vorjährigen Pariser Courbet-Ausstellung, daß sie nicht im Louvre veranstaltet wurde, wo das „Atelier" und das „Begräbnis von Ornans" den Maßstab für alles übrige gegeben hätten, und daß man nicht den Mut fand, radikal auszuscheiden, was höchsten Ansprüchen nicht genügte. Daß man bei Wertheim sich in einer noch ungleich schlechteren Lage fand als im Petit Palais, wo immerhin die „Demoiselles au Bord de la Seine" einen wundervollen Mittelpunkt gaben, darf man den Veranstaltern der Ausstellung nicht zur Last legen. Sie haben es verstanden, eine Anzahl vorzüglicher Werke zur Stelle zu schaffen, aber wenn sie manchen Einsendungen gegenüber kritisch gewesen sind, so haben sie doch nicht den Mut zu jener radikalen Kritik gefunden, die den Umfang der Ausstellung ebenso hätte verringern wie ihre künstlerische Wirkung steigern müssen.

G.





MEISTER BERTRAM, ALTAR
DETAIL DER RECHTEN HÄLFTE, AUSGIESSUNG D. HL. GEISTES — DETAIL DER LINKEN HÄLFTE, ÖLBERG
MUSEUM FÜR KUNST UND LANDESGESCHICHTE, HANNOVER

EIN NEUER ALTAR MEISTER BERTRAMS

IM MUSEUM FÜR KUNST UND LANDESGESCHICHTE IN HANNOVER

Die niedersächsische Malerei aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts ist um ein wichtiges Stück bereichert worden. Vor einiger Zeit tauchte in England aus der Sammlung des Sir Frances Sharp Powell ein vollständig gemaltes Triptychon auf, das sich als eine eigenhändige Arbeit des Meister Bertram herausstellte. Berliner Kunsthändler brachten den Altar nach Deutschland zurück. Ein erfreulicher Einzelfall in der Zeit der Abwanderung deutscher Kunstwerke nach dem Ausland, daß ein Werk, das möglicherweise ursprünglich für England gemalt war, wieder zurückkam! Jedoch hörte man nicht ohne Sorge von Gerüchten, die von Teilung dieses seltenen Ganzen wissen wollten. Um so beruhigender ist es nun, daß der Altar in seiner Geschlossenheit — einschließlich der abgesägten Außenseiten — einem deutschen Museum eingereiht worden ist. Es ist dem Direktor des Museums für Kunst und Landesgeschichte in Hannover, Dorner, gelungen, den Bertramaltar für sein Museum zu erwerben. Mit der „Goldenen Tafel" und diesem Bertramaltar wird jetzt in Hannover die Kunst um 1400 mit seltener Nachdrücklichkeit und seltenem Glück repräsentiert.

Die Ikonostasis, diese sechzehn Tafeln der Schauseite mit den Darstellungen aus der Passion Christi, sind im alten Rahmen und in selten guter Erhaltung auf uns gekommen (nur die beiden Außenflügel mit Verkündigung und Krönung Mariä sind vorsichtig aufgefrischt); das Gold des Grundes, das Rot, Grün und Blau leuchtet in der alten Kraft. Unverfälscht wird die Kunst des Meisters vermittelt: reiner als durch das gesicherte Werk, den Hamburger Petri-(Grabower) Altar, der zwischen 1379 und 1383 entstanden ist, an dem die wechselvollen Schicksale nicht ohne Spuren zu hinterlassen vorübergegangen sind, dessen Goldgrund ganz erneuert ist, reiner als auf den sechs Tafeln des Musée des arts décoratifs in Paris — von dem Apokalypsen-Altar im South Kensington-Museum in London oder anderen Altären Bertrams oder seines Kreises gar nicht zu reden. Wirklich vergleichbar ist er nur dem Buxtehuder Altar in Hamburg, dem er sowohl im Stile als in der fortschrittlicheren Kompositionsweise am nächsten steht.

Meister Bertram ist kein nuancierter Feinmaler, seine Art ist mehr primitiv und dekorativ. Seine Gestalten, nicht gertenhaft biegsam, sind eher schwer als schlank. Auf einem schmalen Bodenstreifen, der häufig als Fliesenboden in „verkehrter" Perspektive oder als schwere, kantig ausgestochene Erdplatten gegeben ist, steigen sie in wenig differenziertem, gleichmäßig verlaufendem Umriß auf. Oft ist die ganze Figur vor den Goldgrund gestellt, wodurch die Silhouette besonders wirksam wird; die sparsam gebrauchten Gesten erhalten durch diese Isolierung besondere Nachdrücklichkeit. Bei mehrfigurigen Gruppen sind die Hauptgestalten durch Größenbetonung und lichtere Farbgebung herausgehoben. Böhmische Vorbilder mögen Bertram zur räumlichen Charakterisierung angeregt haben. Aber gegen den Petrialtar ist eine zunehmende Eroberung der Räumlichkeit eingetreten. Glaubhafter und freier ist jetzt das Übereinander der Figuren ge-

ordnet, die Baldachinarchitekturen und Bauabbreviaturen fester verankert und mit den Figuren in eine Konkordanz gebracht. Die starke Plastizität gerade dieser Teile ist etwas gedämpfter, die Binnenzeichnung flüssiger. Durch Zusetzung von Weiß und Einzeichnung von hellen Linien sind die Farben aufgelockert, die Binnenformen reicher und nuancierter geworden. Die Gewänder legen sich jetzt wie dünne tüllartige Hüllen um die Körper. Hier ist der anregende Zustrom von Westen gekommen.

Schon im Typus des niedersächsischen Altares mit der Häufung von Szenen liegt eine große Erzählerfreudigkeit. Gewiß, auch Bertram entzieht sich dieser nicht, und er hat eine primitive Lust an genrehaftem Beiwerk. Und doch sind seine Einzelgestalten eigentlich nicht gesprächig; er charakterisiert im wesentlichen durch Typik. Gegen die zusammengepackten Richtungsgleichen der Figuren sind wirkungsvoll Gegenrichtungen herausgearbeitet. Da aber, wo Bertram einmal mit Nachdruck agieren läßt, reißen seine Linien die Formen zu turbulenten Kurven zusammen, da erhalten sie eine eruptive Kraft und Nachdrücklichkeit, die an Gestaltungen der ersten Blüte der niedersächsischen Kunst um 1000 denken lassen.

Wertheimer



MEISTER BERTRAM, ALTAR. LINKER AUSSENFLÜGEL. VERKÜNDIGUNG

MUSEUM FÜR KUNST UND LANDESGESCHICHTE, HANNOVER

CHRONIK

OTTO MÜLLER †

Im sechsundfünfzigsten Lebensjahre ist der Schlesier Otto Müller, der einst der „Brücke" angehörte und Lehrer an der Breslauer Kunsthochschule war, gestorben. Als Maler hatte er eine nur ihm eigene, aber auch fast manieristisch ausgebildete Note: er malte dekorativ lyrisch, wie ein proletarisch determinierter Deutsch-Römer. Seine pastellartig wirkenden Bilder von nackten Mädchen im Grünen oder am Wasser und von eckig lieblichen Zigeunerinnen ließen immer wieder bedauern, daß die Ungunst der Zeit diesem dichtenden Dekorationsmaler große Wandflächen versagt hat. Er wäre der Mann einer zeitgemäßen und doch heiter-leichten Dekoration gewesen. Aber auch so wird das Liedartige seiner aus verstaubtem Grün und Gelb entwickelten Kompositionen noch eine ganze Weile weiterklingen.

POCCI-AUSSTELLUNG

In Nürnberg hat die Städtische Galerie dem Grafen Franz von Pocci — nach dem Katalog zu urteilen — eine recht beachtenswerte Ausstellung gewidmet. In unserer Zeitschrift hat Karl Voll dem Künstler im dreizehnten Jahrgang, Seite 505ff. einen ausführlichen Aufsatz geschrieben, aus dem die Berechtigung zu einer solchen Ausstellung schon hervorgeht. Die Ausstellung bringt nicht nur das Illustrative, sondern auch viele Naturstudien. Sie bringt damit der Öffentlichkeit etwas bisher Unbekanntes, das auch in anderen Städten gezeigt zu werden verdient.

BERICHTIGUNGEN

In dem Aufsatz des Oktoberheftes über die Berliner Museumsfeier ist mitgeteilt (Seite 6, erste Spalte), es handle sich im oberen Stockwerk des deutschen Museums „ausschließlich" um Oberlichträume. Das ist insofern falsch, als die an der Stadtbahn liegenden Kabinette Seitenlicht haben.

Zu den Reproduktionen nach Bildern von Max Beckmann im Oktoberheft ist nachzutragen, daß das Reproduktionsrecht am 1. Oktober 1930 an J. B. Neumann, New York, und Günther Franke, München, übergegangen ist. Wir erfuhren die Tatsache zu spät, um sie noch im Oktoberheft mitteilen zu können.

PISSARRO-KATALOG

Herr L. R. Pissarro, 14, rue Girardon, Paris 18, arbeitet an einem Katalog der Werke seines Vaters, des Malers Camille Pissarro, und bittet die Besitzer von Bildern und Aquarellen Pissarros, ihm Photographien nebst Maßen zu senden.

WER WIRD'S?

Endlich sollte das Preußische Kultusministerium doch den Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Berlin, der seit Adolf Goldschmidts Abgang leer steht, neu besetzen. Man hat Wölfflin zu Gastvorlesungen geladen; und es scheint, daß er nochmals als Gast wiederkehrt. Wölfflin ist immer und überall willkommen. Dennoch ist es kein Weg, sondern ein Ausweg. Dieses Provisorium ist für Adolf Goldschmidt sogar kränkend, denn Wölfflin ist älter als er. Durch Abwarten wird die Lage nicht verändert; die seit langem und immer wieder genannten Kandidaten bleiben dieselben. Ein Wunder geschieht nicht; darum sollte der Entschluß, der übermorgen doch gefaßt werden muß, schon morgen gefaßt werden. Das unsichere Schwanken schadet dem Ansehen der Universität, dem Vertrauen zum künftigen Lehrer und der Arbeitsdisziplin der Studierenden.

GEORG DEHIO

Georg Dehio, der Altmeister deutscher Kunstwissenschaft, begeht am 22. November seinen achtzigsten Geburtstag. In einem arbeitsreichen Leben hat er sich um die Erkenntnis altdeutscher Kunst außerordentliche Verdienste erworben. Drei große Werke bezeichnen neben zahlreichen kleineren Arbeiten die Etappen seines Weges als Kunstforscher. Das erste Hauptwerk Dehios war die mit Gustav von Pezold, dem ehemaligen Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, gemeinsam verfaßte „Kirchliche Baukunst des Abendlandes (1887—1901)", die grundlegende und in vielem zugleich abschließende Darstellung des europäischen Kirchenbaues in der altchristlichen, romanischen und gotischen Epoche. In seinem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (1905 bis 1912) erfüllte Dehio den langgehegten Wunsch nach einem systematischen Verzeichnis der Bauwerke und ihres plastischen und malerischen Schmuckes, er schuf ein Nachschlagewerk und Reisehandbuch, wie es in anderer Form Burckhardt in seinem Cicerone für Italien gegeben hat. Als die reife Frucht jahrzehntelanger Arbeit entstand endlich die groß angelegte Geschichte der deutschen Kunst (1919 bis 1926), ein Unternehmen, das enzyklopädisches Wissen ebenso voraussetzte wie ein sicheres Urteil und ungewöhnliche Gestaltungskraft. Kein anderer hätte diese Voraussetzungen im gleichen Maße zu erfüllen vermocht wie Dehio, der aus der Fülle seiner Erfahrung den gewaltigen Stoff in wahrhaft bewundernswerter Weise zu meistern verstanden hat.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die neue Saison hebt geziemend mit dem Angedenken eines Hingeschiedenen an. Das ganze Gebäude der Secession ist einer Gedächtnisausstellung für Anton Faistauer gewidmet. Als der Dreiundvierzigjährige in diesem Winter starb, habe ich versucht, an dieser Stelle das Tragische seines Schicksals zu zeichnen; angesichts des Werks, das in breiter Fülle vor uns gestellt wird, ist man heute mehr versucht, nach dem subjektiven den objektiven Verlust zu ermessen. Der hier gezeigte Reichtum erschöpft nicht einmal den ganzen Umfang der Leistung; die Fresken in Salzburg, Morzg und Weidlingau sind nur in Skizzen oder Kartons angedeutet, auch von sonstigen Bildern fehlt manches wesentliche Stück. Diese



LORE FELDBERG-EBER, STRASSE
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON J. CASPER, BERLIN

leicht strömende Fruchtbarkeit ist ein Grundzug von Faistauers Begabung; man spürt, wie er sich in ungehemmter Produktion leben, ausleben fühlte. Die Selbstverständlichkeit alpenländischer Barockmalerei hat sich in der Kunst dieses Salzburger Bauernsohnes erneut. Aber dem Genuß dieser echten Bodenständigkeit mengt sich die Einsicht bei, wie sehr die schützende Gebundenheit jener großen Tradition dem Enkel in Blut und Geist ermangelte. Faistauer hat den Sinn der Malerei in Schönmalerei gesucht und Grimschitz charakterisiert im Vorwort zum Katalog sein Aufgehen in der edelsten Materie. Dieses Urteil hat eine verhängnisvolle Zweischneidigkeit; diese Malerei ist in der Tat ein Aufgehen in Materie, ein Verzicht auf geistige Durchdringung, ein Ruhen auf dem Geschenk der Begabung. Die Dimension der Tiefe ist in jedem Sinn dieser flächenschmückenden Kunst fremd; die Bildnisse sind Stilleben, die religiösen Bilder sind Farbenspiele — was sie im Barock, als die innere Ergriffenheit der ganzen Periode dahinter stand, sein durften —, selbst in den Landschaften zittert nur bisweilen — in den Nachkriegsbildern um 1920 und in einzelnen der allerletzten — starke innere Spannung. Was diese Ausstellung zeigt, ist ein Rohstoff, der als solcher bewunderungswürdig bleibt, aber immer wieder durch die Erwägung erschüttert, welche Verarbeitung uns schuldig geblieben wurde.

Den hedonistischen Grundzug von Faistauers Kunstauffassung — Malerei soll soviel an Glücksgefühl auslösen, als sie nur immer kann — unterstreicht eine kleine Ausstellung der Galerie Würthle, die die letzten Aquarelle von Bartholomäus Stefferl zeigt; dieser steirische Künstler, dem im letzten Heft der Graphischen Künste von A. Reichel eine Studie gewidmet war, ist der Antipode des Salzburgers. Wenn diesen die Antiproblematik vergeudet, erstickt jenen die Problematik; der österreichischen Leichtigkeit steht in Stefferl die nicht minder österreichische Skepsis gegenüber. Sie macht ihm die Hand schwer und schlägt alle Entwürfe mit Nichtvollendung; vielleicht daß in ihm der monumentale Künstler dieser Generation reift, wenn er zur Reife gelangt. Daß diese Ausstellung nur Blätter einer dalmatinischen Reise umfaßt, bei denen die Naturgegebenheit die inneren Bedenken zerstreut, gibt Gelegenheit, Fertiges von einem Künstler zu sehen, dem es sonst um Fertigkeit in keiner Weise zu tun ist.

Und als sollten diese Vorpostengefechte der Saison alle Prinzipienfragen der heutigen Malerei aufrollen, bringt die Neue Galerie mit der Kollektivausstellung Alfred Hawels einen Beitrag zur sozialen Funktion der Kunst. Hawel ist achtundzwanzigjährig, Telegraphenbeamter, seit eins, zwei Jahren von Malerei besessen, die er mit den Mitteln neuen Sachlichkeitsprogramms betreibt; als begabte Sonntagsmalerei, mit der ein Unzünftiger sich des ganzen Rüstzeugs modernsten — und sehr alten — Stils bemächtigte, ist diese Erscheinung nicht ausreichend charakterisiert. Hier ist ein Mann, der das malt, was das große Publikum braucht, der also, sofern Kunst die Befriedigung vorhandenen Bedürfnisses ist, seine Aufgabe erfüllt; noch verleiht dabei das Unverbrauchte diesem späten Durchbruch einen Reiz; ein Mann von sehr bedeutender Zähigkeit hat sich die Unberührtheit eines Kindes bewahrt. Die Situation wird tragisch werden, sobald berufliche Hingabe an die Kunst diesen Widerstreit aufgelöst haben und dieser tief ehrliche Mensch gewahr werden wird, daß die Malerei am Werktag eine andere ist wie am Sonntag; es ist ihm die Kraft zu wünschen, über diese Krise, wenn sie da sein wird, hinwegzukommen.

H. Tietze



LORE FELDBERG-EBER, BLANKENESE. AUSGEST. IM KUNSTSALON J. CASPER, BERLIN

MÜNCHEN

„Eine Sammlung von Zeitgenossen“ nennt Günther Franke, der Leiter des Graphischen Kabinetts an der Brienner Straße, eine umfangreiche Schwarz-Weiß-Ausstellung, die durch Auslese und Hängung auch auf Bekanntes neue Aspekte öffnet. Die „Expressionisten“ treten mit Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Klee, Marc usw. geschlossen in die Front; die Ausstellung betont die Vielgestaltigkeit ihrer Gemeinsamkeit und läßt, besonders durch Einbeziehung einiger Münchner Künstler, die Sonderungen nach Landschaft und Menschenart in der deutschen Kunst deutlich hervortreten, indem etwa neben Nolde Caspar erscheint, in dessen Graphik das schwäbische Temperament stärker und reiner als in seiner problembeladenen, zwischen Munch, Corinth und Nolde geisternden Malerei hervortritt, oder Barlachs ekstatische Visionen neben Caspars illustrativen, weichen, biblischen Darstellungen hängen. Ähnliche Perspektiven ergeben Vergleiche zwischen Kirchner und Kokoschka, von Blättern Chagalls mit von ihm vielleicht inspirierten, übrigens sehr schönen Zeichnungen Unolds von galizischen oder ukrainischen Juden (aus den Kriegsjahren) oder von Gulbransson, Großmann und Grosz. Beckmann (und nächst ihm Dix) erweist sich auch in der Graphik als stärkster Gestalter der nachexpressionistischen Epoche. Der mit einer gut gewählten Kollektion vertretene, noch wenig bekannte Paul Gangolf verdient Erwähnung. Der Münchner Maler Oskar Coester überrascht mit Radier- und Steindrucktechnik originell verbindenden Blättern, in denen in dem echt malerischen Temperament Coesters noch ein Kubin verwandter Zug romantischer Ironie in die Erscheinung tritt.

H. Eckstein

KÜNSTLERISCH GESTALTETES LEDER

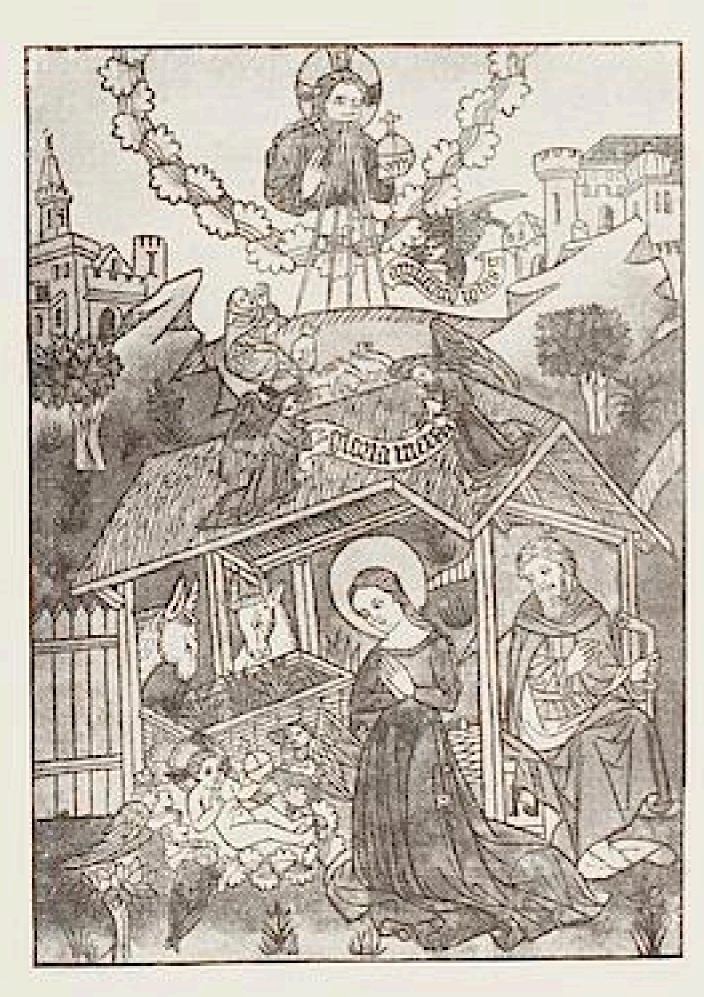
Unter dem irreführenden Aushängeschild „Leder und Mode“ hat sich eine der besten Ausstellungen verborgen, die in den unglücklichen Hallen des Berliner Messegeländes bisher veranstaltet wurden. Man konnte beim besten Willen nicht ahnen, daß diese bescheidene Firma eine mit großer Umsicht vorbereitete Ausstellung deckte, in der ungefähr alles zu sehen war, was menschlicher Kunstfleiß im Material des Leders gestaltet hat, ein Querschnitt durch die Zeiten von den Ägyptern bis heute und durch die Länder von Asien nach Europa, ein ebenso völkerkundlich wie kunsthistorisch erstaunlich reichhaltiges und aufschlußreiches Material, dessen Grundstock aus dem von Professor Eberhard vorzüglich geleiteten Offenburger Leder-Museum stammte.

Wer sich unter einem Leder-Museum ebensowenig wie unter einer Leder-Ausstellung vorzustellen vermochte, wurde hier eines Besseren belehrt, da Leder für ungefähr alle Zwecke des Gebrauchs Verwendung zu finden vermag, vom Trinkgefäß und Musikinstrument bis zur Bekleidung, von Taschen und Koffern bis zum Buch in Pergamentblatt und Einband. Am kostbarsten war die aus vielen Museen und Sammlungen zusammengebrachte Abteilung von Minnekästchen und kirchlichen Geräten der Spätgotik und der Renaissance, vorzüglich die Abteilung der Bucheinbände, aufschlußreich die Darstellung der Fußbekleidungen aller Völker und Zeiten, eindrucksvoll eine Reihe lederner Tanzmasken. Bedauerlich nur, daß der große Aufwand ohne rechten Nutzen vertan war, da die Ausstellung geschlossen werden mußte, ehe es in den Kreisen, die es anging, sich herumgesprochen hatte, daß am Funkturm etwas zu sehen sei, das die Mühe des weiten Weges belohnte.

G.

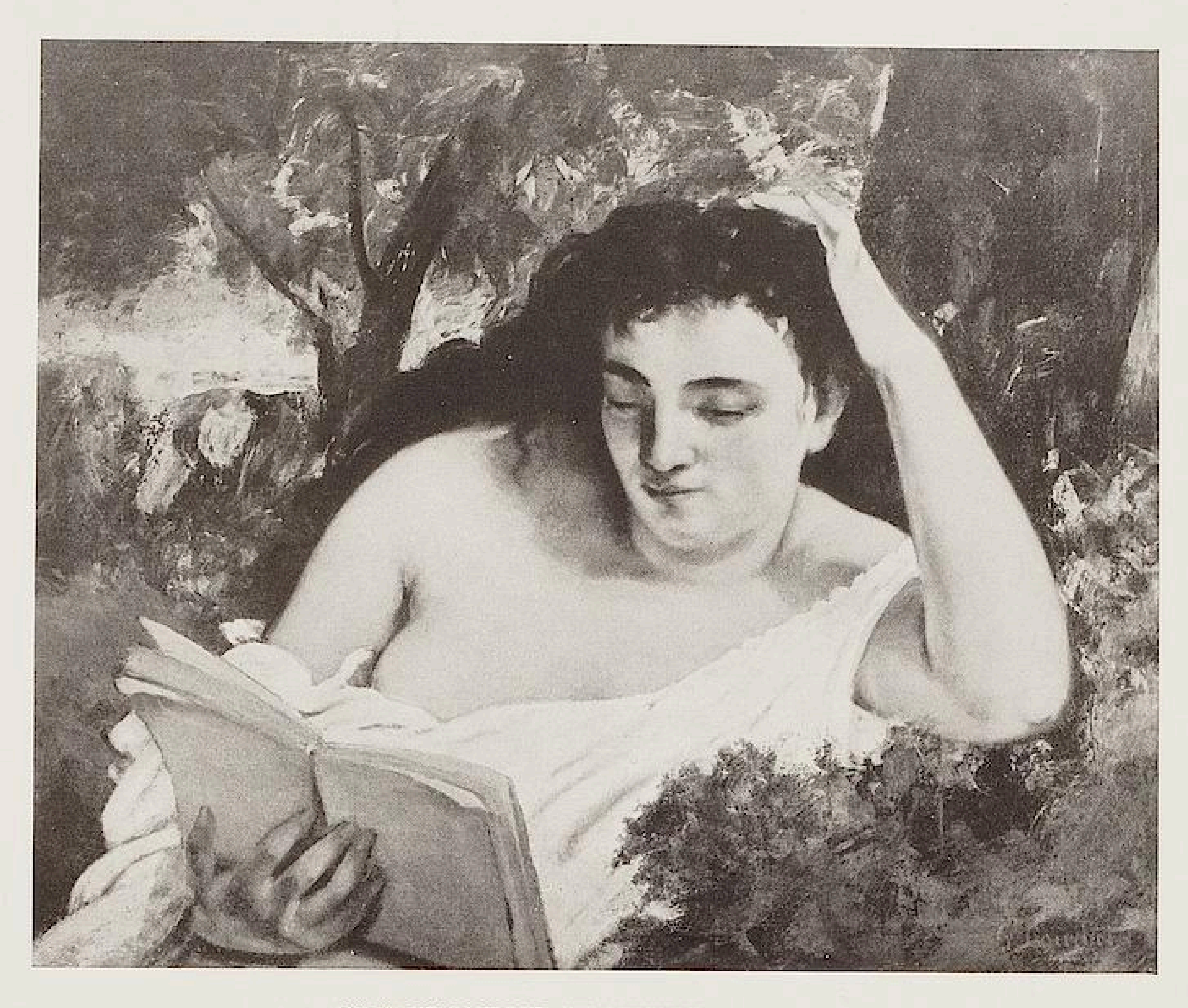


ISRAEL VON MECKENEM, DAS UNGLEICHE PAAR. 16,1:10,9 cm KUPFERSTICH



MEISTER DES HL. CHRISTOPHORUS ANBETUNG. KOLORIERTER HOLZSCHNITT OBERRHEIN. 27,5:19,4 cm. UNIKUM

AUS DER VERSTEIGERUNG VON HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN, AM 7. UND 8. NOVEMBER



GUSTAVE COURBET, DIE LESENDE. 1872. 61 : 72,5 cm
AUSGESTELLT IN DER GALERIE WERTHEIM, BERLIN

WOLFGANG HUBER

Martin Weinberger, Wolfgang Huber. Mit 135 Abbildungen. Leipzig, Insel-Verlag, 1930.

Wolf Huber, der Passauer Maler und Zeichner, zählt zu den ganz echten künstlerischen Kräften der Dürerzeit, gehört zu denen, die Unvergleichbares zum Ruhme der Epoche beigetragen haben. Eine neuere Monographie über den Meister fehlte bisher und die kunstliebenden wie die fachwissenschaftlichen Kreise verlangten nach ihr. Dieser doppelten Anforderung entsprechend, hat der Münchner Kunsthistoriker Weinberger ein kluges Buch geschrieben, das durch Kennerschaft und Scharfsinn der Darstellung ausgezeichnet ist. Ein besonderes wissenschaftliches Verdienst scheint mir in der Beleuchtung des nach Salzburg tendierenden Kunstkreises zu liegen, mit dem sich Huber in der ersten bekannt gewordenen Phase seines Schaffens berührt. Und zu begrüßen ist es, daß mit der alten Hypothese aufgeräumt wird, Huber habe die Lehre Altdorfers, des genialen Naturentdeckers und faszinierenden Koloristen, genossen. In einem Punkte aber, der für die Auffassung von Hubers künstlerischer Position sehr wesentlich ist, scheint mir Weinberger zu irren, in der Ansetzung seines Geburtsdatums um das Jahr 1490. Er neigt dazu, den Künstler schon nahe an die bewußte Renaissance-Generation heranzurücken und nennt ihn schließlich einen Altersgenossen Holbein des Jüngeren. Dagegen sprechen nicht nur die frühen Daten seiner ersten erhaltenen, schon sehr persönlichen Arbeiten, sondern auch der leidenschaftliche Charakter seines Werkes. Daß er allerdings innerhalb der ersten aufbauenden Generation schon zu den Jüngeren gehört, bezeugt er vor allem durch die Dynamik seines Gemäldestils. In seinen Landschaftszeichnungen aber, die wesentlich seinen Nachruhm ausmachen, enthüllt er eine noch ganz entdeckermäßige Liebe zum Erdboden als dem Träger der Natur. In diesen in reicher Zahl erhaltenen Schöpfungen spiegelt sich aufs reinste der Entwicklungsprozeß eines langen konsequenten Künstlerlebens.

Koch



HIERONYMUS BOSCH, DER VERLORENE SOHN. DURCHMESSER 71,5 cm
SAMMLUNG FIGDOR. 385000 M

DIE BERLINER VERSTEIGERUNG FIGDOR

Die Aussichten für die zweite Versteigerung Figdor, die unter Leitung der Firma Paul Cassirer am 29. und 30. September im Hotel Esplanade stattfand, waren nach allgemeiner Ansicht ungünstig. Nicht nur die unklare innerpolitische Lage, so glaubte man, drücke schwer auf den Kunstmarkt, es fehle auch an Aufnahmefähigkeit für die vielen kleinen kunstgewerblichen Objekte dieser Sammlung und die stattliche Menge deutscher Plastik. — Es kam anders. Das Ergebnis der Auktion war ein überraschend gutes (über vier Millionen Mark) im Verhältnis zu der augenblicklichen wirtschaftlichen Notlage. Daß beinahe die gesamte internationale Kunstwelt erschienen war, war weniger ausschlaggebend als der Umstand, daß wirklich ernsthaft gekauft wurde, daß die bedeutenderen Objekte fast alle ihre Preise brachten (der Hieronymus Bosch sogar 385000 Mark!) und daß auch die weniger internationalen Stücke reichlich Absatz fanden.

Das Ergebnis der Auktion verleitet zu einigen Folgerungen über die materielle Bewertung von Kunstwerken in der jüngst vergangenen Zeit und zu gewissen Schlüssen für die Zukunft. Zunächst hat sich wieder herausgestellt — woran Eingeweihte nie gezweifelt haben —, daß die Wertstabilität bedeutender Kunstwerke eine außerordentlich große ist. Der Grund hierfür liegt einmal in der zunehmenden Seltenheit hochrangiger Objekte, er ist aber auch in der wirtschaftspolitischen Überlegung zu suchen, daß große Kunstwerke stets einen internationalen Markt finden werden, solange es noch irgendwo in der Welt freies Kapital gibt. Allein aus diesen beiden Gründen läßt sich für die Zukunft mit einiger Sicherheit voraussagen, daß die Preissteigerung — von kleineren Schwankungen abgesehen — anhalten wird. Ein interessantes Beispiel solcher Preissteigerung auf der Auktion Figdor bietet das kleine, vermutlich französische Bildchen um 1400 mit Darstellung der Geburt Christi, Katalog-Nr. 34. Es brachte 65000 Mark. Der alte Figdor hatte es vor etwa dreißig Jahren von Julius Böhler in München um 275 Mark erstanden. Herr Böhler hatte es kurz zuvor für 220 Mark gekauft. — Daß manches unbedeutendere Werk seinen Ankaufspreis nicht gebracht hat, soll dabei nicht verschwiegen werden. Unsere Überlegung galt aber bisher nur den Objekten von internationalem Range.

Als zweites Moment ließ der Verlauf der Versteigerung erkennen, daß der Preisabstand zwischen hohen und mittleren Qualitäten immer noch im Wachsen begriffen ist. Die kleine Madonna von Giovanni di Paolo (Nr. 9), die Agnew kaufte, brachte 135000 Mark. Hingegen waren etwas geringere, doch immer noch reizvolle Quattrocentotafeln, wie etwa die beiden Florentiner Legendenszenen um 1450 (Nr. 6 und 7), um wenige tausend Mark zu haben. Das war zu Figdors Zeiten anders. Zweifellos hat sich seitdem der Qualitätsbegriff durch die Ablehnung aller bloß kulturhistorischen oder außerästhetischen Werte verschärft. Aber auch der soziologische Hintergrund unserer Zeit spielt bei dieser Entwicklung eine Rolle. Das wohlhabende Bürgertum ist zusammengeschmolzen. Die wenigen Reichen werden immer reicher und anspruchsvoller. „Richesse oblige" gilt heute ebenso wie einstmals das „Noblesse oblige".

Zum dritten läßt sich bei Gelegenheit dieser Berliner Figdorauktion feststellen, daß die bedeutende Sammlerpersönlichkeit immer noch den Marktwert der Dinge steigert, die sie in ihr Bereich einbezieht, für sammelnswert hält. Es gab auf dieser Auktion manches Bild, manche Plastik, manches Kunstgewerbestück, die im freien Handel unter den jetzigen Verhältnissen keinen Käufer gefunden hätten. In der Sammlung Figdor übten sie aber dadurch, daß sie Teil an der Atmosphäre des Ganzen hatten, daß man eine interessante Seite an ihnen — eben die von Figdor genossene — stärker herausfühlte, einen erhöhten Reiz aus und fanden Abnehmer.

Schließlich sei noch die Frage aufgeworfen, wo die Grenzen des internationalen und des nationalen Interesses und damit auch der Bewertung bei dieser Auktion lagen. Die Geschmacksgrenze des internationalen Kunstmarktes steht ziemlich fest. Sie ist einigermaßen konservativ und nur schwer dehnbar. Man wußte im voraus, daß die italienische Quattrocentoplastik nach Amerika wandern würde, was wohl bei den von Stern-



AQUAMANILE, BRONZE. DEUTSCH UM 1400
SIMSON MIT DEM LÖWEN. HÖHE 33 cm
106000 M

Paris, gekauften Verrocchio-Engeln (Nr. 131 u. 132, 82000 M.), dem von der Galerie Matthiesen erworbenen Riccio (Hl. Sebastian Nr. 130, 150000 Mark), der Frauenbüste des Desiderio da Settignano (Nr. 134, Stern-Paris für 51000 Mark) der Fall sein wird. Auch das bedeutendste frühe Kunstgewerbestück, das gotische Aquamanile Nr. 514 Simson mit dem Löwen darstellend, ging für 106000 Mark in die Hände eines amerikanischen Händlers (Brummer, New York) über. Weniger unbedingt ist bisher das Interesse des amerikanischen Marktes an deutscher Kunst. Bis auf die zwei altberühmten Namen: Dürer und Holbein (der relativ hohe Preis von 160000 Mark für den süddeutschen, Dürer nahen Porträtkopf Nr. 99, den Stern-Paris zahlte, ist dieser Dürerberühmtheit in Amerika zu danken) hat sich drüben die altdeutsche Malerei und die altdeutsche Plastik noch nicht durchsetzen können. Der Erfolg der Auktion hing darum sehr stark von dem Interesse und der Kaufkraft des deutschen und österreichischen Publikums ab. Beide erwiesen sich als hinreichend aufnahmefähig, wenn man die auslandsdeutschen Sammler Franz Koenigs, Frau v. Pannwitz, Baron Thyssen zu dem deutschen Sammlertum hinzuzählen darf. An letzteren fiel das schöne Bild von Rueland Frueauf (Nr. 86, Hl. Hieronymus) für 105000 Mark, an ersteren u. a. das Abendmahl von Jörg Ratgelb (Nr. 92, 33000 Mark), an Frau von Pannwitz das Frauenbildnis von Cranach (Nr. 100, 43000 Mark). Der Wiener Privatbesitz, vertreten durch die beiden großen Sammler v. Auspitz und Bondy, sicherte sich bedeutende Werke der Plastik und des Kunstgewerbes, so das gotische Kopfreliquiar Nr. 518 für 30000 Mark, die Daucher Halbfigur Nr. 258 für 19000 Mark, die reizende spätgotische Jesuswiege Nr. 161 für 49000 Mark und die seltene oberitalienische Laute aus Buchsholz vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts Nr. 125 für 43000 Mark. Das Wiener Museum konnte wichtige österreichische Plastiken erwerben: die kniende Maria, Tirol Ende fünfzehntes Jahrhundert, Nr. 228 für 32000 Mark und den hl. Leonhard, wohl von demselben Meister, Nr. 229 für 13000 Mark. In deutschen Privatbesitz gingen über: die reizvolle, etwas fragmentarische Figur einer Heiligen mit Spruchband Nr. 165 für 40000 Mark, die frühe, wohl tirolische hl. Georgstatue Nr. 226 für 25500 Mark, das feine kleine Porträt einer Schwester Karls V., vom Magdalenen-Legendenmeister, Nr. 49 für 51000 Mark u. a. Von den deutschen Museen konnte vor allem das Kaiser-Friedrich-Museum sich zwei hervorragende Stücke: die holzgeschnitzten Medaillons des Hans Schwartz Nr. 266 für 49000 Mark sichern. — Kleinplastik, Kästchen und Schachteln des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts waren zum Teil recht billig und verlockten eine Anzahl weniger bekannter Sammler aus dem deutschen Publikum zum Kauf. Eine besonders gute Aufnahme fanden die Bronzemörser (durchschnittlich 2000 bis 3000 Mark), die als Tischschmuck beliebt sind; auch das Bronzegerät des Mittelalters ging gut, unter dem das französische Kopfreliquiar, dreizehntes Jahrhundert, Nr. 490, 23000 Mark (J. u. S. Goldschmidt) brachte, das Prager Kopfreliquiar des vierzehnten Jahrhunderts, Nr. 491, 64000 Mark (Matthiesen), das skandinavische Aquamanile, zwölftes bis dreizehntes Jahrhundert, Nr. 477, 34000 Mark (J. u. S. Goldschmidt), das lombardische Bronzegefäß, elftes Jahrhundert, Nr. 469, 30000 Mark (A. S. Drey).

Von den Preisen, die in obigem Bericht unbesprochen blieben, seien noch erwähnt:

Gemälde: Nr. 2 Florenz um 1200, Madonna 21000; Nr. 10 Giovanni di Paolo, hl. Augustin 100000 (Fleischmann); Nr. 23 Pinturicchio hl. Eustachius 60000 (Matthiesen); Nr. 27 Ambrogio da Predis, Bildnis 42 000 (Goudstikker); Nr. 39 Meister von Ste. Gudule, Bekleidung der Nackten 27000; Nr. 40 Meister der Figdorschen Kreuzabnahme, Kreuzabnahme 56000 (Steinmeyer); Nr. 42/43 Quentin Massys, zwei weibliche Köpfe aus einer Beweinung 45000; Nr. 44 Meister von Frankfurt, Maximilian I. 41000 (Knoedler); Nr. 50 Meister der Magdalenenlegende, Ausritt der hl. Magdalena 41000 (Fleischmann); Nr. 51 Corneille de Lyon, kleines Frauenbildnis 35000; Nr. 82 Oberrheinisch um 1460, Martyrium der hl. Ursula 36000; Nr. 93 Jörg Ratgelb, Passahmahl 19000; Nr. 95 B. Strigel, Maximilian I. 41000; Nr. 96 B. Strigel, Maximilian I. 60000 (Böhler); Nr. 97 B. Strigel, Maria v. Burgund 60000 Mark.

Skulpturen: Nr. 129 Luca della Robbia, Spiegelrahmen 60000 (J. u. S. Goldschmidt); Nr. 155 Westdeutsch um 1300, Krippe 16500; Nr. 160 Niederländisch um 1400, hl. Georg 15000; Nr. 171 Niederländisch fünfzehntes Jahrhundert, Büste eines Jünglings 19000 (Goudstikker); Nr. 176 Niederländisch Anfang sechzehntes Jahrhundert, Blasbalg mit Relief 15500; Nr. 178 B. Dreyer, Christus im Hause des Pharisäers 16000; Nr. 199 Süddeutsch um 1470, Sitzender Bischof 14000; Nr. 209 Riemenschneider-Kreis, Beweinungsgruppe 20000; Nr. 241 Österreichisch um 1490, hl. Stephanus 10000 Mark.

Kästchen: Nr. 305 Oberrheinisch vierzehntes Jahrhundert, Minnekästchen 9000; Nr. 332 Oberrheinisch vierzehntes Jahrhundert, Minnekästchen 13000 Mark.

Bronzegerät des Mittelalters: Nr. 470 Norddeutsch vierzehntes Jahrhundert, Bronzeleuchter 16000; Nr. 501 Süddeutsch fünfzehntes Jahrhundert, Messingkanne mit Drachenhenkel 20000 Mark (Fischer). Jakob Rosenberg

ANDERE BERLINER AUKTIONEN

Paul Graupe und Hermann Ball eröffneten die Auktionssaison am 25. September mit der Versteigerung einer Sammlung von 79 Golddosen und 52 Stück französischen Tafelsilbers des achtzehnten Jahrhunderts, mit einem Objekt also, das nur mit einem beschränkten Interessentenkreis rechnen kann. Um so bemerkenswerter sind die oft sehr hohen Preise, die erzielt wurden.

Den höchsten Preis von 67000 Mark brachten zwei Terrinen, Pendants (38/9), pompöse und strotzende Rocaillegebilde, Paris 1739, aus vergoldetem Silber. Von neun Arbeiten des großen Pariser Meisters Robert-Joseph Auguste erzielten zwei schön geschwungene Saucieren mit Putten als Henkel (35/6) 63000 Mark. Ein Paar weißsilberne Salzfässer (33) desselben Künstlers mit drei vergoldeten reliefierten Mulden in knapper und reiner Linienführung kam auf 10000 Mark. Für einen Satz von vier runden vergoldeten Platten (51) aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gab man 19500 Mark. Ein Paar präzis ornamentierter Leuchter, Paris 1771/72, von J. N. Roettiers (41) gingen für 4200 Mark weg. Eine Eßbesteckgarnitur (46), um 1750 für Elisabeth II. in Paris angefertigt und mit ihrem bekrönten Monogramm versehen, brachte 5500 Mark.

Der höchste Preis für Dosen war 13800 Mark für eine rechteckige, mit Muschel- und Blütenornament überreich verzierte blaue Emailledose, Stockholm 1768 (118). Die mit Relief und Ziselierung höchst subtil bearbeitete Emaildose von M. G. George (115) erreichte den hohen Preis von 7500 Mark. Eine rechteckige Golddose (70) mit Stilleben von der Hand des Miniaturmalers Ludwigs XVI. van Spaendonck ging mit 5000 Mark nach Holland.

*

Am 26. September versteigerten die Firmen Ball und Graupe eine Gemäldesammlung aus süddeutschem Fürstenbesitz mit einigen Beiträgen aus Berliner und westfälischem Privatbesitz. Die süddeutsche Sammlung spiegelt eine spezifische, niederländisch orientierte Geschmacksrichtung des späten Rokoko wider: neben einigen großen Landschaften aus dem siebzehnten Jahrhundert waren die Romanisten und Kleinmeister mit hübschen Arbeiten vertreten und das französische achtzehnte Jahrhundert mit wenigen, ausgesprochen gefällig dekorativen Bildern. Während die Stücke aus dieser Sammlung durchweg gute Durchschnittspreise erzielten, fanden die hochangesetzten Gemälde aus der Berliner Privatsammlung kühlere Aufnahme.

In der Versteigerung der Sammlung Han Coray im Auktionshaus Wertheim galt die Aufmerksamkeit der eigentlichen Käufer einzelnen wirklich hochwertigen Gemälden: Haberstock sicherte sich für 7000 Mark eine wichtige Tafel des mittelrheinischen Barbarameisters (44); die „Jungfrau mit dem Kind und zwei musizierenden Engeln“ aus dem Kreise des Meisters von Flémalle (58) brachte 22000 Mark, die „Mater Dolorosa“ des Joos van Cleve (53) 17500 Mark, die „Madonna mit Kind“ des Defendente Ferrari (7) 23000 Mark. Die „Thronende Madonna“ des Neri di Bicci (18) wurde mit 20000 Mark zugeschlagen, das „Männerbildnis“ des Tintoretto (27) mit 18500 Mark, das Bildnis eines Edelmannes von Tizian (29) mit 42000 Mark.

Vorberichte

Den Graphiksammlern bringt der Spätherbst zwei wichtige Ereignisse. Am 7. und 8. November versteigert die Firma Hollstein & Puppel die älteste Sammlung graphischer Blätter (wie man hört aus der Klosterbibliothek von St. Gallen stammend), zumeist oberrheinische Formenschnitte der Frühzeit, von einem kunstliebenden Pater wahrscheinlich schon vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begonnen und durch fast fünf Jahrhunderte unberührt erhalten.

Von den drei Schrotblättern, die aus der ältesten Metallschnittwerkstatt stammen, hält W. L. Schreiber, der dem vorzüglichen Katalog sein gewichtiges Vorwort vorausschickt, den „Hl. Georg“ für das älteste (um 1460). Etwas jünger dürften der „Kalvarienberg“ und der „Hl. Andreas“ sein. Unter den Einblattholzschnitten verdienen zwei prachtvoll erhaltene Abdrücke des Christophorusmeisters von 1423, das eine mit der Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, das andere mit der Anbetung der Könige, intensivste Beachtung; von großer Kostbarkeit und besonderem kunsthistorischen Interesse ist der dunkelbraune, schön kolorierte Reiberdruck der „Madonna mit vier weiblichen Heiligen“, Oberrhein um 1470. Vorzüglich erhalten in ihrer prächtigen Farbwirkung ist die „Heilige Margareta“ um 1440—1450.

Anschließend wird die Kupferstich-Sammlung aus dem Besitz des Freiherrn von G. ausgeboten werden, welche, um 1700 zusammengestellt und in Klebebänden vereinigt, nur durch einen Zufall entdeckt und aus ihrer Verborgenheit geholt wurde. Von Lukas van Leyden sind fast alle Hauptblätter in hervorragender Qualität vertreten, außer den großen Kupferstichen auch die seltenen Holzschnitte. Ähnliches wäre von Dürers Graphik zu sagen. Von Israel van Meckenem findet man vorzüglich erhaltene Blätter, denen auch Kostüm- und sittengeschichtlich große Bedeutung zukommt.

Auch der Dubletten-Sammlung der Eremitage, die C. G. Boerner in Leipzig vom 11. bis 13. November versteigern wird, ist das große Interesse der Graphikkenner gesichert. Nach den Blättern aus dem achtzehnten Jahrhundert, die im Mai versteigert wurden, kommen diesmal Kupferstiche aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert an die Reihe, darunter Seltenheiten früher italienischer Graphik: ein schöner, altkolorierter Abdruck eines „Heiligen Hieronymus“, Florenz um 1450, G. Campagnolas herrliche „Venus in der Landschaft“, eines der acht bekannten Exemplare von B. Montagnas „Geburt des Adonis“, ein seltener erster Abdruck der „Heiligen Anna Selbdritt“ vom „Meister mit der Mausefalle“, endlich das Hauptblatt des interessanten, nach Hind vermutlich nordostitalienischen „Meisters der Enthauptung Johannes“. Auch die deutschen und niederländischen Meister sind gut vertreten, Dürer und Rembrandt mit importanten Blättern.

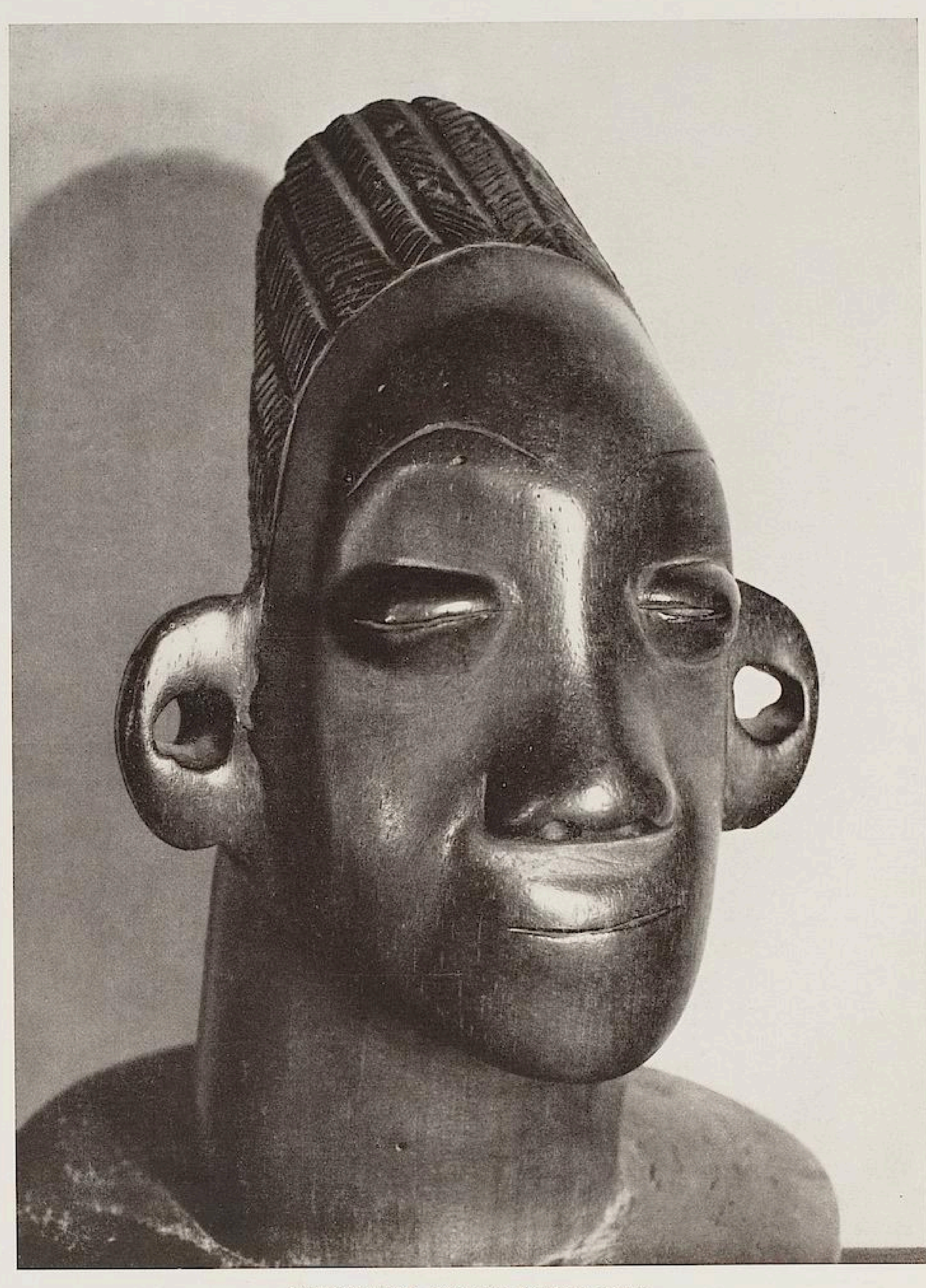
Ende November versteigern Ball und Graupe, Berlin, die Sammlung Castiglioni-Wien und Miller v. Aichholz-Wien. Es finden sich darin Bildnisse von Tintoretto, Greco und Bronzino, Skizzen von van Dyck und Rubens, sowie alte niederländische und deutsche Bilder. Die Skulpturen sind zumeist Werke der italienischen Renaissance.

Paul Cassirer versteigert am 14. November die Hamburger Sammlung Simms und am 27. und 28. November die Sammlung alter Zeichnungen von Strauss-Negbaur. Die Sammlung Simms enthält bemerkenswerte Bilder von Corinth, Beckmann, Hodler, Slevogt, Uhde, Rösler usw.

Etwas später sollen Werke der Berliner Sammlung Kappel bei Paul Cassirer versteigert werden, meistens Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts: Ruisdael, Rembrandt, Rubens, Steen, Ostade, van der Neer, Pieter de Hoogh, Metsu, Dou, Nic. Maes usw.

M. Eisenstadt

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



NEGERPLASTIK AUS ITURI (KONGO). HOLZ

AUS DER AUSSTELLUNG ALTAFRIKANISCHER NEGERKUNST IM PALAIS DES BEAUX-ARTS IN BRÜSSEL
SAMMLUNG H. LAVACHERY, BRÜSSEL. PHOTO WILLY KESSELS, BRÜSSEL



EINE ERINNERUNG AN PASCIN

VON

GOTTHARD JEDLICKA

Ich war ein paar Jahre nach dem Krieg zu ihm gekommen, nachdem ich lange vorher Zeichnungen von ihm gesehen hatte. Alle Menschen, mit denen ich gesprochen hatte, waren von ihm begeistert und nannten sich seine Freunde. Gerade darum vermutete ich, daß er im letzten Grunde einsam sei. Man hatte mir gesagt, daß er die Goulue gut kenne und ich durch ihn ihre Adresse erfahren würde. Ich war zufrieden, das eine mit dem andern verbinden zu können und entnahm der Angabe zugleich, wie sehr er mit einem Montmartre verbunden war, das bereits Legende zu werden begann. Am sichersten würde ich ihn um die Mittagsstunde in seinem Atelier finden, da er dann aufgestanden und noch nicht weggegangen sei, hatte mir die Frau eines Bildhauers gesagt. Er hatte mir in seinem hochgelegenen Atelier am Boulevard de Clichy, an dessen Türe eine flüchtige Schrift seinen Namen zeigte, gegen Mittag im Pyjama verschlafen und vorsichtig aufgemacht und mich nach meiner kurzen und verlegenen Erklärung gebeten, eine Weile zu bleiben. Seine erste Frage war gewesen, ob wir uns deutsch oder französisch unterhalten sollten, da ihm beide Sprachen gleich angenehm seien. Sein Anblick hatte mich damals etwas erstaunt. Ich hatte in der Zeitschrift, in der diese Zeilen erscheinen, eine Reihe von Jahren vorher das Bildnis Pascins von Weisgerber gesehen, das heute im Museum von Elberfeld hängt und auf dem er aussieht, als seien in seiner Erscheinung fremdländischer Prinz und mondäner Tänzer gleichmäßig gemischt. Ich fand den Mann, den ich vor mir sah, naiverweise dem Bildnis gegenüber gealtert. An seine Werkstatt, die mir groß und leer und immer nur zwischen zwei Reisen bewohnt schien, erinnere ich mich nicht mehr genau, aber deutlich an die Bewegung, mit der er in ausgetretenen Pantoffeln an den hohen Tisch ging, auf dem Entwürfe, Zeichnungen, aquarellierte Blätter unordentlich lagen, und an die Gebärde voll präziser Flüchtigkeit, mit der er sie vor meinen Augen zusammenschob. Er wußte sofort, daß meine Frage mit einer Arbeit über Lautrec zusammenhing, nachdem er sich vorher erkundigt

hatte, ob ich Maler sei. Ich erkannte an seinem Gesicht, das nun lebendiger geworden war, daß er mich damit irgendwie eingeordnet hatte. Er wußte die Adresse nicht, da es nicht immer die gleiche war, und suchte nach der Möglichkeit, sie mir doch zu verschaffen. Er riet mir, nachdem er eine Weile in schwerfälliger und doch rascher Art nachgedacht hatte, den Maler Ottmann aufzusuchen, mit dem er befreundet war. Der Name war mir unbekannt. Wahrscheinlich fürchtete Pascin, ich würde mich in dieser Angelegenheit nicht sehr geschickt benehmen, denn er bat mich, zu Ottmann zu sagen, daß ich seine Bilder in einer bestimmten Galerie und im Salon gesehen und große Freude an ihnen habe. Als ich durch diese Bemerkung etwas überrascht war und lachend sagte, daß ich von diesem Maler aber auch gar nichts wüßte, gab er mir in einigen knappen Sätzen über ihn Auskunft. Das wunderte mich, weil ich sogleich gefühlt hatte, wie wenig ihm selber daran lag, gelobt zu werden. Unter allen Malern, die ich kennenlernte, ist er der einzige, bei dem ich, bevor er überhaupt ein einziges Wort gesagt, den Eindruck hatte, er bleibe vor Lob und Tadel gleich ruhig: was nicht von vornherein als Zeichen geistiger Überlegenheit genommen werden darf — und gerade bei Pascin zum Teil andere Gründe hatte.

Ich erinnere mich auch gut an den andern Tag, an dem wir uns für eine Weile näher, ja ganz nahe kamen. Ich dachte damals daran, mir aufzuschreiben, was Pascin gesagt hatte. Ich begann damit, ohne die Distanz zu haben, die es allein möglich macht. Dann kam es mir vor, ich würde dem Künstler gegenüber nicht richtig handeln, und so ließ ich es bleiben. Aber heute ist Pascin tot, und diese Erinnerung mag ihren kleinen Teil dazu beitragen, seine Erscheinung in ganzem Umfang zu formen.

Der Tag, der sein Geburtstag war, hatte ihn aufgerüttelt. Er sagte mir Dinge, die er nicht häufig gesagt hat und die mich noch lange nachher nachdenklich stimmten. Ich weiß: er mußte sie an diesem Abend zu jemand sagen, und sicher hatte er sie schon manchmal gedacht. Das erkannte ich an der bestimmten und doch nicht genau zu beschreibenden Gleichförmigkeit, mit der er sie äußerte. Er nahm, weil es der Zufall so fügte, einen Menschen zum Zeugen, der ihm fast unbekannt war, von dem er hingegen wußte, daß er starke Zuneigung zu seiner Art des Lebens empfand und der ihm zugleich durch das Bekenntnis nicht unbequem werden konnte. So lege ich mir heute das Ereignis zurecht. Am Tage des Begräbnisses von Pascin habe ich mit Schalom Asch, der in seiner langsamen Art vom Toten zu erzählen begann, vorsichtig über diese eine Begegnung gesprochen, die für mich so seltsam wie sonst keine andere war. Ich erzählte ihm, was mir der Maler damals gesagt hatte, und fügte hinzu, daß ich erst jetzt begriffe, was er in jenen Minuten in dunkler Stimmung und doch scheinbar nebenbei gemeint hatte. Er war darüber gar nicht erstaunt und berichtete mir, er habe ähnliche Dinge einige Male von Pascin vernommen. Da man bis jetzt darüber aber kaum etwas gehört hat, kann es nicht unwichtig sein, es wenigstens in einem Fall festzulegen.

Ich saß mit einem Freund im Café „La Cigogne“, das damals gerade in Mode zu kommen begann, nachdem es jahrelang spärlich besucht worden war. Man sah den Aufstieg des Lokals, der unerwartet gekommen war, dem untersetzten und immer bissigen Inhaber, der ständig auf der Lauer schien, jemand hinauswerfen zu müssen, bereits schon auf unverkennbare Weise an. Wir hatten lange und angeregt geplaudert, weil die Musik noch sparte und der Saal nicht zu voll und doch angenehm belebt war. Es war schon nach zwölf Uhr. Das Tischtuch aus geripptem weißen Papier, das über unserem Tisch lag, war mit Skizzen und Bemerkungen bedeckt, da sich einige junge Maler mit uns unterhalten hatten. Nun erschienen Frauen, die im Theater oder in der Oper gewesen waren, und die Abendkleider und ihre Schönheit, die darin zur Geltung kam, an diesen Orten, mit denen sich heute eine Legende verbindet, ein wenig genießen wollten. Im Augenblick, da wir aufstanden, um den Ort zu wechseln, hörten wir von der Straße her durch den schweren roten Vorhang, der hinter dem Eingang hing, einen Lärm, der nur von einer größeren Gruppe von Menschen kommen konnte. Eine laute Mädchenstimme, die ich gut kannte, hob sich darüber hinaus und fiel wie ein Rutenschlag wieder darauf zurück. Der Vorhang wurde zur Seite geschoben, der livrierte Boy, der sich lachend fügte, von einer sichern Hand weggedrängt: der Lärm füllte warm und



JULIUS PASCIN, ZWEI JUNGE MÄDCHEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE KNOEDLER, NEW YORK

unbestimmt den ganzen Raum. Frauen, Mädchen und Männer schoben sich, indem sie sich unter die Achseln griffen, eng hintereinander durch die Öffnung, die durch den einen aufgeklappten Flügel der Glastür gebildet wurde, und blickten mit der Angeregtheit um sich, die Menschen zeigen, die die Aufmerksamkeit eines Saales auf sich gerichtet wissen. Einige von ihnen, die das Lokal kannten, winkten den Musikern zu, die dadurch dankten, daß sie sogleich und wie auf Befehl einen Schlager des Tages zu spielen begannen. In der Mitte dieser neuen Gäste erkannte ich zu meiner Überraschung das Gesicht von Pascin, den ich um diese Zeit auf großer Reise vermutet hatte. In diesem Augenblick schob sich das Gesicht eines Mädchens über seine Schulter, das in der Reihe nicht rasch genug vorwärts kam. Sie war von kleiner Gestalt, aber von entschiedenem Wesen, und preßte das Kinn auf die Achsel des Malers, so daß er sie mit einer raschen Grimasse senkte und sie über die Schulter weg dem Klavierspieler zuwinken konnte, der als Antwort stärker auf die Pedale trat.

Da Pascin es weniger eilig hatte als die andern, stand er einen Augenblick allein unter den Menschen, die sich soeben zum Tanzen paarten. Er stand auf eine so sichere und zugleich so verlorene Art in dem langen Raum, der durch die Tischreihen zu beiden Seiten schmal gemacht wurde, wie sie nur Menschen haben, die an solchen Orten zu leben gewohnt sind und auch dort nichts anderes erwarten als ihre Einsamkeit. Er hatte mich noch nie so sehr an Chaplin erinnert, und ich wunderte mich nachträglich, daß es, soviel ich wußte, noch niemand aufgefallen war. Ich dachte, er werde jetzt langsam und auf eine erschütternd komische und stille Art zu tanzen beginnen, die einem den Atem raube, oder es werde ihm etwas Unangenehmes zustoßen, das nur gerade ihm geschehen könne und bei dem er sich auf rührend ungeschickte Weise benehmen würde, über die man doch lachen müsse. Er hatte, als er sich umsah, tappige Bewegungen, als ob er mit plump schlenkernden Armen und einwärts gedrehten Füßen ginge. In dieser Ungewandtheit, die ruckweise beseelt war, lag unendlich viel Charme, der den meisten entging und dem doch manche erlagen. Sie wirkte an seiner Erscheinung als Frische und Kindlichkeit, und ich kann mir denken, daß gerade sie in mancher Frau das Gefühl hervorrief, dieser Mann müsse mütterlich umhegt werden. Der Barman, der mit seiner Serviette die Bar sauberwischte, hatte ihn sofort erkannt und nickte ihm auf eine Weise zu, die man bei Barleuten nie bloß durch großes Trinkgeld erreichen kann. Pascin fühlte den Gruß, obwohl er nicht in der Richtung blickte. Er setzte sich, indem sich sein Gesicht ein wenig aufheiterte, auf einen der hohen Stühle, um mit dem Barman zu plaudern. Wir saßen so nahe an der Bar, daß wir jedes Wort hörten. Die spärlichen Sätze, die er mit unscheinbarer und doch warmer Teilnahme sprach, waren französisch. Aber bereits wurde er auch davon abgelenkt, und zwar durch einen Menschen, den er überhaupt nicht kannte, der aber unterdessen neben ihm Platz genommen hatte. Ein angetrunkener Amerikaner mit einem roten, runden und glattrasierten Gesicht, von dem Zufriedenheit in Tropfen zu fallen schien, und über dem eine hellere Glatze lag, begann in breiter und durch Trunkenheit haltlos gequetschter Sprache eine Unterhaltung, in die sich der Maler sofort und von innen her aufmerksam einließ, wobei er vor sich hin in den Cocktail, den er ohne bestimmte Bestellung erhalten hatte, und der Amerikaner an den vielfarbigen Likörflaschen vorbei in den Spiegel hinter ihnen sah.

Nach einer Weile gesellte er sich wieder zu seinen Gästen. Er wurde mit lauten Rufen empfangen und war sogleich links und rechts von zwei Frauen eingeschlossen, die uns von Anfang an aufgefallen waren. Sie hatten sich zu dieser nachmitternächtlichen Stunde mit der Verzerrung geschminkt, die sich dann einstellt, wenn Frauen, die viele Männeraugen auf sich gerichtet wissen, in angeregtem Zustand zwischen zwei Tänzen die Eindrücklichkeit ihrer Züge in aller Hast nach irgendeiner Richtung auffrischen, in der sie Anerkennung oder zum mindesten doch Aufsehen erwarten. Sie mühten sich in auffallender Weise um Pascin und riefen, obwohl er zwischen ihnen saß, seinen Namen so laut in den Raum, daß alle Gäste ihn hören mußten. Er wirkte unter den Besuchern, die Pascin noch nicht gekannt hatten oder bis zu diesem Augenblick mit andern Dingen beschäftigt waren, auf verschiedene Weise. Der Maler selber achtete nicht darauf. Ich sah ihm an, daß er sich zähe und doch verschwommen mit innern Sorgen abgab. Jedes-

mal, wenn er sich von dem einen Mädchen wegbeugen wollte, um in seinen Bewegungen nicht mehr gehemmt zu sein und ungehindert trinken zu können, zog ihn das andere, das nur darauf gewartet zu haben schien, enger an sich heran und versuchte ihn in dieser Lage zu küssen. Das tat ihm nicht wohl, sondern quälte ihn, als ob es ihm in einem schweren Traum geschehe, und er schien langsam heftig werden zu wollen, um sie abschütteln zu können. Als ihn die Mädchen nach einer Weile eindringlichen und vergeblichen Ringens um seine Aufmerksamkeit nun endlich sich selber überließen, nahm sein Gesicht einen weich versunkenen Ausdruck an.

Er hatte jetzt die unverkennbare Haltung der Menschen, die vor allem in der Nacht leben und arbeiten. Er war im Smoking, den er mit der saloppen Eleganz eines Weltbummlers trug. Der kleine Melonhut, den er schon als junger Mann getragen hatte und der an seiner Erscheinung wie an der von Lautrec berühmt war, saß schräg und tief in der gefurchten und nachdenklichen Stirne, in die er rote Rillen geschnitten zu haben schien. Das krause Haar, das noch vor wenigen Jahren tiefschwarz gewesen sein mußte, drang an der einen Seite der Stirne in graumelierter dichter Strähne hervor, die neben den scharfen und doch weichen Zügen so wirkte, als sei sie aus Feilspänen zusammengesetzt. Die steifen Manschetten des Smokinghemdes, die zu weit aus den Armeln traten (als ob das Hemd um eine Nummer zu groß gewählt sei) und ihm so Unbehagen schafften, das ihm selber unbewußt zu bleiben schien, wirkten an seiner sonst nicht sehr auffälligen Gestalt so pittoresk wie an der eines Negers, und neben ihrer blendend weißen Farbe erschien die rötliche des Gesichtes fast schwarz.

Pascin saß aufrecht da, als ob er sich mit anerzogenem Willen gegen leise Trunkenheit und die Müdigkeit wehre. Für mich schien sich die Luft des ganzen Saales um diese eine Gestalt zu sammeln. Der Kopf war schräg ein wenig nach vorn gesunken. Das weiche und volle Kinn, das in der Jugend vollendet gewesen sein mußte, hatte sich in den Kragen des Smokinghemdes gegraben. Aus Lidern, die geschwollen schienen und schräg gestellt waren — was dem Gesicht einen seltsam orientalischen Anflug gab —, kam ein träger Blick, der sich von Zeit zu Zeit von innen her weitete, von sanfter und doch bewußter Tierhaftigkeit war, und die Dinge um ihn feucht und locker und wie mit Fangarmen eines Polypen zu fassen schien. Ich hatte den bestimmten Eindruck, die schweren Lider schlössen sich ganz, wenn sich die Lippen, zwischen denen die Zigarette lag, auch nur ein wenig bewegen würden. Das war nun allerdings eine Täuschung. Aber diese Lippen waren eindrücklich wie die Augen, so voll und sinnlich breit, daß sie im wechselnden Licht manchmal geschminkt zu sein schienen. In ihrer scheinbar kraftstrotzenden Fülle war leise Entkräftung, und die dickere Unterlippe hing, als ob das strömende Blut tiefer als die Haut liege.

Den Männern und Frauen, die mit ihm gekommen waren, sah man zum großen Teil an, daß sie geladene Gäste waren und noch nicht so viel getrunken hatten, um wirklich frei zu sein. Ich weiß noch genau, daß mich gerade das in Verwunderung setzte. In ihrem Benehmen, das die Aufmerksamkeit der andern Besucher auf sich gelenkt hatte, merkte man die Lautheit, die sich aus Unterwürfigkeit ergibt, die sich verstecken will. Ich wußte, daß Pascin seit Jahren Feste gab, die immer berühmter wurden. Ich hatte ihn nie bei einem solchen Fest gesehen, aber man hatte mir schon manchmal davon erzählt. Sie waren, wenn man mir richtig berichtet hat, meist auf den Samstagabend gelegt und setzten sich bis tief in den folgenden Tag fort. Zu diesen Festen kam, wer überhaupt dazu Lust empfand, und Lust empfanden nun viele. Es waren selten die Berühmtheiten des Tages. Die Freunde, die Stammgäste waren, luden Freundinnen und Freunde ein, die sie auf Montmartre oder Montparnasse gefunden hatten, und diese wiederum nahmen auf eigene Verantwortung alle Bekannten mit, mit denen sie im Augenblick zusammensaßen. So war der Kreis jedesmal in einer Weise neu, bei der der Zufall seltsamste Begegnungen schuf. Unter den Gästen waren viele, die sich einfanden, um sich einmal sattessen zu können oder nach Lust trinken zu dürfen. Sie lösten sich rasch in Gruppen auf, die jenen auf den Bildern von Pascin glichen. Es scheint mir glaubhaft, daß Pascin sich bei solcher Gelegenheit manche Anregung holte.

Als Pascin, nachdem ihn die Mädchen einige Male vergeblich zum Tanz aufgefordert hatten, einmal allein auf der Bank saß, erhob er sich und kam an unsern Tisch, indem er sein Glas sorg-

fältig vor sich her trug. Die tanzenden Paare, durch die er sich einen Weg bahnte, sahen ihn aufmerksam an. Die Damen, die von andern Quartieren gekommen waren, drehten den Kopf nach ihm, während die Mädchen von Montparnasse, die mit den Zufallsfreunden des Abends tanzten, ihm zutraulich zunickten. Obwohl wir ihm sofort unsere Plätze auf der Bank anboten, die um vieles günstiger als die andern waren, setzte er sich auf eine Weise, die keinen Widerspruch zuließ, uns gegenüber auf einen Stuhl, so daß er dem Saal mit den tanzenden Menschen den Rücken zeigte, und fragte mich, um das Gespräch einzuleiten, in der unauffälligen Art der Menschen, die viel gereist sind, nach meiner Arbeit über Lautrec. Ich kann nicht sagen, wie stark zuerst der Eindruck war, den diese Aufmerksamkeit auf mich machte. Dann aber zwang ich mich zu nüchterner Überlegung und sah ihn im gleichen Augenblick bei seinen Festen: wie er nach dem Essen, genau wie hier, mit dem Glas von Tisch zu Tisch geht und sich mit seinen Gästen für eine Weile unterhält. Ich will offen sein: die Vorstellung quälte mich und machte mich zuerst ein wenig unfrei. Ich antwortete ihm mit einer Gegenfrage, und er erzählte, daß er jetzt in der Nähe von Paris wohne. Sein Atelier am Boulevard de Clichy, das fügte er sogleich hinzu, hatte er nicht aufgegeben. Er hatte sich draußen ein Häuschen gemietet, um ruhig arbeiten zu können. Das erstaunte mich, da es mir unwahrscheinlich schien, daß er es auch nur eine einzige Woche ohne die Stadt aushalten könne. Wo er auch war, immer wurde Montmartre oder Montparnasse daraus, und im Grunde genommen war es ihm recht. Er lud mich in seiner nonchalanten und doch freundlichen Weise ein, ihn doch einmal draußen zu besuchen, wobei er kurz vom Tisch aufsah, auf den er den einen Arm gestützt hatte, und mich mit seinen dunklen Augen, die hinter geschwollenen Lidern wie träge Tiere hinter Gittern lagen, flüchtig und doch entschieden streifte. Er führte die Unterhaltung auch diesmal in deutscher Sprache, und es fiel mir wieder auf, daß er sie vollendet und doch mit einem feinen Akzent sprach, der dem einzelnen Wort eine fremde und verführerisch schillernde Schärfe gab, die mich an jene seiner guten Zeichnungen erinnerte. Zwischen den Fingern der schönen Hand, in der ähnliches Leben wie in seinem Gesicht war, hielt er die Zigarette, und manchmal ließ er sie, während er sprach, an seinen Lippen kleben, so daß sie leise auf und ab wippte.

Ich habe vieles von dem, was er mir damals sagte, wieder vergessen. Es hatte wohl keinen tiefern Bezug. Ich war auch vor allem immer wieder damit beschäftigt, ihn genau anzusehen. Bestimmte Stellen stehen aber deutlich vor mir. Bei mancher Gelegenheit habe ich an sie gedacht. Sie haben dadurch zu klare Form angenommen. Es sind die Sätze, um derentwillen ich die Begegnung sogleich aufschreiben wollte. Sie waren damals in den Lärm des Saals, in die gezogene und erregende Musik, in die weiche Sinnlichkeit Pascins eingebettet, die wie ein lauer breiter Strom war — und Höflichkeit, klares Urteil, Hellsichtigkeit eines etwas angetrunkenen Menschen, augenblickliche Depression und Wille, sie auszusprechen, waren in ihnen auf eine Weise gemischt, die ich heute noch genau empfinde und die in Sätzen unmöglich wiederzugeben ist. Aber der nackte Inhalt zum mindesten kann übermittelt werden.

Er sagte: „Sie geben sich mit Lautrec ab. Sie haben recht, es zu tun. Nur begreife ich nicht, wie Sie gerade in der Schweiz darauf gekommen sind. Denn Lautrec kann man nur hier verstehen, und eigentlich auch nicht hier, sondern auf Montmartre. Ich habe mir seine Blätter genau angesehen. Ich möchte so gearbeitet haben wie er. Sie glauben es nicht, und doch ist es so, und mancher denkt das gleiche wie ich. Keiner hat so zu zeichnen vermocht. Und dabei kauft man seine Blätter heute noch für billiges Geld. Erst wenn man sein Werk sieht, merkt man genau — was heilsam sein kann —, wie wenig man selber getan hat, und man ist manchmal ungeheuer versucht, es in seiner Art tun zu wollen, die so leicht endgültig erscheinen kann. Wir können uns das nicht genug sagen. Ich wenigstens vergesse es immer wieder. Bis in die letzten Werke hinein ist er lebendig gespannt. Was bleibt uns andern noch übrig? Die Maler machen heute viel zu viel Lärm. Ich sitze auch hier in Paris. Denn Paris hat eine leichte und prickelnde Luft. Ich male, weil ich mir keine andere Beschäftigung denken kann, die mir das gleiche Vergnügen verschafft, und auch darum, weil ich Geld brauche, denn das Leben ist teuer. Lautrec hat es anders gemacht. Er war Franzose und blieb in seinem Land, und es hat etwas



JULIUS PASCIN, ERINNERUNG AN TUNIS, ENTWURF FÜR EINEN WANDTEPPICH. TEMPERA AUF PAPIER. 7:9 ENGL. FUSS GROSS
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK

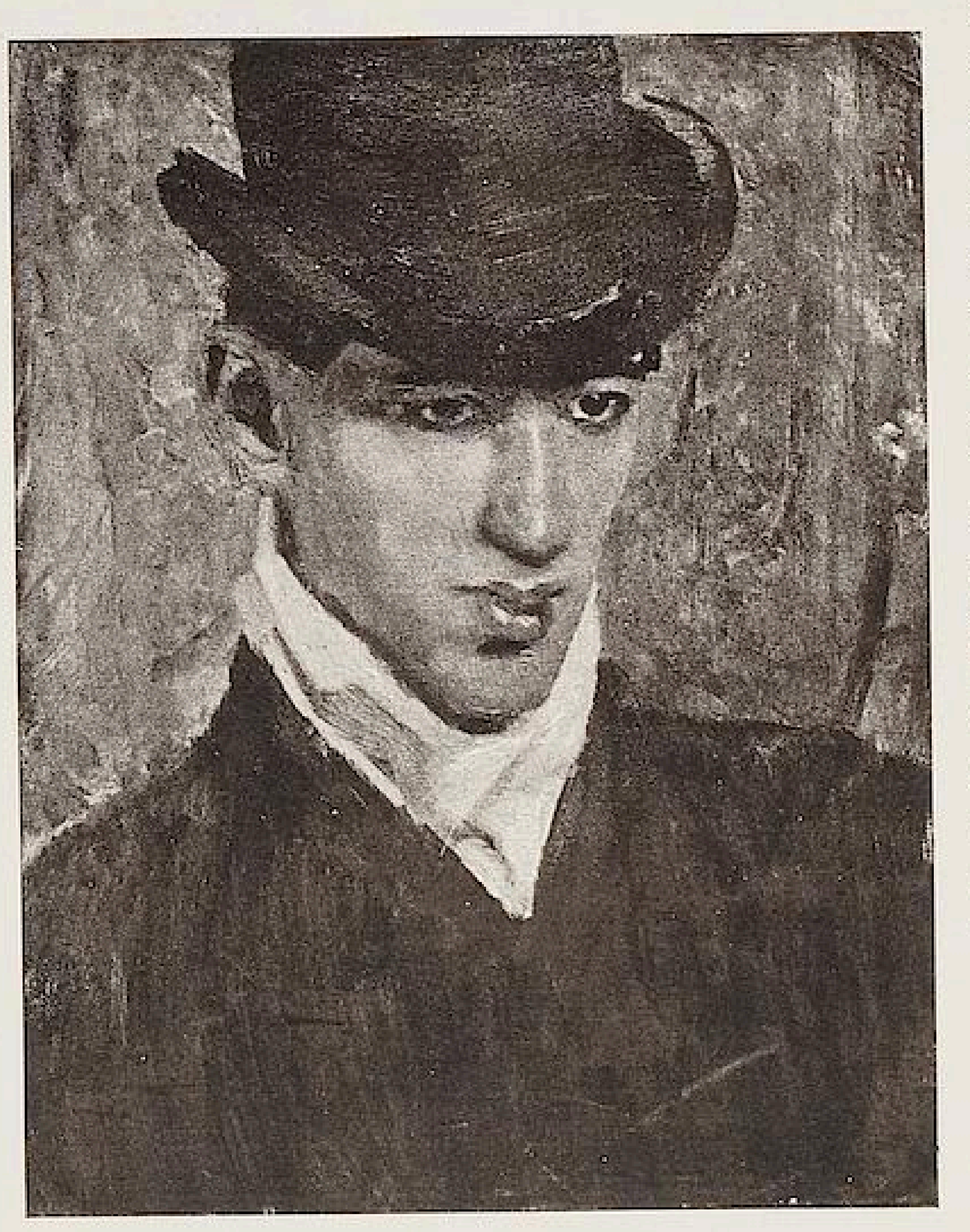
an sich, daß man in seinem Land bleiben soll. Aber was bin ich? Es ist nicht Zufall, daß es die andern auch nicht richtig wissen. Eigentlich bin ich nirgends zu Hause. Nur fällt es mir immer gerade bei den unpassenden Gelegenheiten ein. Sicher ist, das ich Jude bin. Und dabei stehe ich in der Malerei allerdings nicht allein. Die Juden sind übrigens das einzige Volk der Erde, das wirklich zu reisen versteht. Ich reise auch, und zwar mit amerikanischem Paß. Das haben Sie vielleicht gelesen und glauben nun, daß mich praktische Gründe dazu bestimmt haben. Aber ich bin Amerikaner geworden, weil mir dieses Land gefällt, und weil es mir scheint, daß es das einzige ist, das Zukunft hat. Aber man braucht mich nirgends. Sie glauben doch auch nicht, daß mich die Leute hier in Paris lieben. Die vielen Gäste, die manchmal um mich sind, essen und trinken gerne mit mir, und ich freue mich, mitzumachen und ihnen zuzusehen, und wenn sie betrunken sind, was häufiger geschieht, als mir lieb ist, sagen sie mir hin und wieder, daß sie mich im Grunde genommen nicht leiden mögen. So bin ich überall der gehaßte und nur gerade geduldete Ausländer.“

Die Wendung, die das Gespräch nahm, machte mich unbeholfen. Zugleich fühlte ich, daß hinter diesen Dingen noch etwas anderes lag. Ich sah vor mir, was ich schon vorher über Pascin gelesen hatte; und das deutete seltsame Mischung an: sein Vater spaniolischer Jude, die Mutter Serbin, die aus Italien zugewandert war, der Junge in der bulgarischen Stadt Widdin geboren, zu der er gar keine Beziehung hat, und von der man erzählt, sie sei fast nur von Türken bewohnt. Und mit diesen Dingen hielt ich sein Werk zusammen, soweit es mir bekannt war, und verglich es mit jenem von Lautrec, von dem er selber gesprochen hatte und mit dem mich soviel verband, das ich in dieser Stunde nicht einfach wegschieben konnte, um nur das andere Werk zu sehen. Es war mir dabei, als ob ich sein Vertrauen mißbrauche, obwohl ich wußte, daß sein Gespräch nicht eigentlich mir galt, sondern aus der Stimmung dieser bestimmten Stunde kam, der er erlegen war. Weil ich eindringlich über alle diese Dinge nachdachte, hatte ich Angst, er würde es merken. Denn es ist seltsam, wie leicht sich Gedanken gerade dann übertragen, wenn man sie gewaltsam verbergen will. Ich wollte mir endlich vor ihnen Halt schaffen, suchte ihn in der Erscheinung von Pascin selbst, wollte ihm etwas sagen, von dem ich annahm, es könne ihm vielleicht ein kleines Vergnügen machen, und sagte zu ihm, ich hätte gerne einmal über sein Werk geschrieben, und ob er mir Photographien geben könne. Das war das Ungeschickteste, was ich in dieser Lage tun

konnte. Aber diese Bemerkung, die mir sogleich läppisch vorkam, führte die Äußerung herbei, die ich hinter allen andern Sätzen dunkel empfunden hatte. Pascin hatte vielleicht gefühlt, daß ein Teil meiner Bitte, die ich nicht mit letzter Überzeugung vortrug, nichts anderes bedeutete als Höflichkeit, denn der Ausdruck auf seinem Gesicht, das trotz der rötlichen Farbe leidend war und in der Nähe schwammig und aufgelockert erschien, vertiefte sich, als ob das Blut unter der Haut dunkler fließe, wurde hierauf gequält und ein wenig mißtrauisch; obwohl sich in den Zügen fast nichts veränderte.

Ich weiß, ich werde, was nun kam, nie mit der stillen und gerade darum erschütternden Eindringlichkeit wiedergeben können, mit der es sich vor mir vollzog. Und es gibt sicher viele Menschen, die in dem, was jahrelang mit mir ging, nur den Ausdruck augenblicklicher Niedergeschlagenheit dieses Künstlers sehen. Aber ich bin überzeugt, daß Pascin damals — und zwar an diesem bestimmten Tag — an ein freiwilliges Ende dachte, das er im Juni dieses Jahres herbeigeführt hat. Er sagte, während wir vorher deutsch miteinander gesprochen hatten, plötzlich französisch zu mir, wobei er für einen Augenblick über den Tisch hinweg seine Hand mit sachtem Tupfen auf meinen Ärmel legte: „Je vous donne un bon conseil: ne vous occupez jamais de ma peinture. Elle ne vaut pas la peine. Occupez-vous de la vie et des femmes. C'est préférable. J'ai aujourd'hui quarante ans, et je vois très clair. Il y avait un temps, où j'ai bien dessiné. C'est fini depuis longtemps. J'ai raté ma vie. Je suis un homme foutu."

Ich hörte die wenigen Sätze, die er leise und mit dem Blick auf die tanzenden Menschen gesprochen hatte, mit angehaltenem Atem. Dann suchte ich zuerst nach einer Antwort und ließ es endlich in rascher Ermüdung bleiben. Was sollte ich sagen? Hier war etwas ausgebrochen, was diesen Menschen in wenigen Augenblicken vor meinen Augen vollständig verwandelte. Aus einer Laune war er an unsern Tisch gekommen. Ich wußte, daß ich nie genug Überzeugungskraft besitzen würde, ihm diese Gedanken auszureden. Ich fühlte auch, daß es um Erkenntnisse ging, neben denen solche, die von außen kommen, nichts mehr bedeuten. Neben diesem Eindruck gewann ein anderer Macht. Ich sah in diesem Augenblick, wie eindringlich und verführerisch die besondere Art seiner Schönheit war. Ich begriff nicht, daß im Saal, der von Musik und Lärm und Bewegung und Rauch erfüllt war, nicht plötzlich etwas Wunderbares geschah. Und doch war ich froh, daß das rothaarige Mädchen, das an der einen Seite von Pascin gesessen hatte und immer noch unentwegt tanzte, in einem Augenblick, als sie mit dem Partner an unserm Tisch vorüberkam, sich etwas beugte, mit magern nackten Ellbogen in den Rücken des Malers stieß und mit lauter, peitschender Stimme zu ihm sagte: „Kommen Sie doch endlich an unseren Tisch zurück, Pascin!"



A. WEISGERBER, BILDNIS JULIUS PASCIN

ELBERFELD, MUSEUM



ERNST BARLACH, DER KUSS II. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. NEUERWERBUNG DER ÖSTERREICHISCHEN GALERIE, WIEN

BARLACHS BRONZEN

VON

KARL SCHEFFLER



E. BARLACH, SELBSTBILDNIS

AUSGEST. IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

NEOFOT-FOTAG

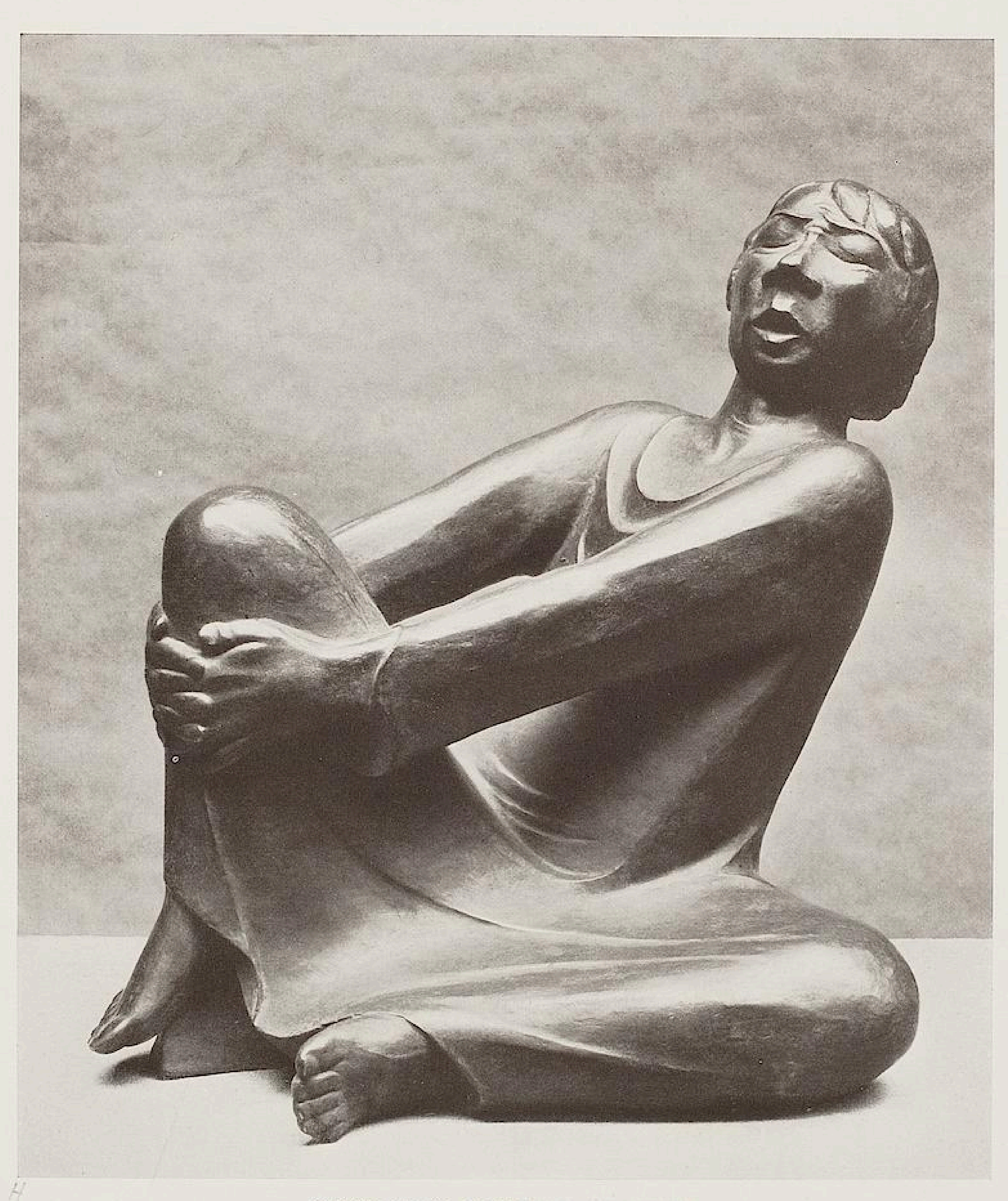
Die zwanzig Bronzen Ernst Barlachs, die jetzt in der Galerie Alfred Flechtheim wirkungsvoll aufgestellt sind, erscheinen im Vergleich mit den gewohnten Holzplastiken des Künstlers fast wie ein Stück Autobiographie. Es ist als gehörten sie mit zu dem „Selbsterzählten Leben", nachdem sie jetzt, zum Teil nach vielen Jahren erst, aus der Verschwiegenheit des Ateliers zum Vorschein gekommen sind. Sie geben eine Vorstellung von einem intimeren Barlach. Seine Holzplastiken haben immer etwas Programmatisches, jede einzelne ist wie das Monument einer Weltanschauung. Das erklärt, neben dem, was durch Technik und Material bedingt wird, den strengeren Stil. In den Bronzen spielt das Talent unbefangener, es ist reiner nur mit sich selbst beschäftigt. Diese Bronzen sind mehr Gebilde der Improvisation und augenblicklicher Eindrücke. Sie verhalten sich zu den Holzplastiken ein wenig wie Naturstudien des Malers zu seinen im Atelier anspruchsvoller ausgeführten Bildern. Der kleinere Maßstab der Bronzen unterstützt diesen Vergleich. Zum Teil stellen sie Entwürfe für später ausgeführte Holzplastiken dar. Beispiele



ERNST BARLACH, DIE BEIDEN BUCHLESER. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

sind „Der Rächer“, die „Ruhe auf der Flucht“ und das „Wiedersehen“. Zu einem andern Teil handelt es sich um die plastische Realisierung von äußeren und inneren Eindrücken, um ein Modellieren um seiner selbst willen. Diese Modelle sind stehen geblieben und ebenfalls jetzt erst gegossen worden. Eine dritte Gruppe enthält Arbeiten, die von vornherein für eine Ausführung in Bronze bestimmt waren. Hierher gehören die schon aus den Jahren 1907 und 1908 stammenden Gestalten der „Bettlerin“ und des „Melonenschneiders“; und es gehört dazu der große Kopf des 1927 gearbeiteten Ehrenmals im Dom zu Güstrow. (Alles dieses ist in „Kunst und Künstler“ zu seiner Zeit abgebildet worden.) Der Güstrower Kopf ist in seiner absichtsvollen, auf Fernwirkung und Gleichnishaftigkeit berechneten Überstilisierung ein Werk für sich. Am merkwürdigsten sind die Bronzen der zweiten Gruppe, weil sie im besten Sinne etwas von Gelegenheitsarbeiten haben. Die drei Fassungen „Der Kuß“, „Die beiden Buchleser“, „Der Tod“ oder „Der Sammler“ wirken im Lebenswerk Barlachs unerwartet. Auch werden hier einige Wahltraditionen deutlicher. Barlach begann, als Zeichner und Bildhauer, mit einem Milletzug. Er hat ihn und die damit verbundenen Gefahren der Sentimentalität schnell überwunden. „Der Sammler“ aus dem Jahre 1913 ist dann unverkennbar nach Daumier orientiert. Es ist eine jener Zeichnungen Daumiers, auf denen ein in einer Mappe umherstöbernder Sammler dargestellt ist, ins Plastische übertragen worden. Gerade in der rechten Größe, vierunddreißig Zentimeter hoch. Der Vergleich läßt sich gar nicht abweisen. Er ergibt, daß Barlachs Bronze ausgezeichnet ist, fast gar nicht mehr genrehaft, daß sie von dem — viel zu wenig noch beachteten — Kunstverstand des Bildners eine hohe Vorstellung gibt, daß Barlach hier hinter Daumier aber genau so weit zurückgeblieben ist, wie die beste deutsche Kunst seit hundert Jahren hinter der besten französischen immer zurückblieb. Eine solche Feststellung fließt nicht eben leicht aus der Feder; sie nicht zu verschweigen ist aber patriotischer als sie zu verhehlen, weil mit Wahrheit dem Volke und allen Beteiligten am besten gedient ist.

Der Holzbildner Barlach ist oft in Gefahr, von seinen Verehrern — und zu ihnen gehören die Besten — ein wenig zu feierlich genommen zu werden; vor dem betont Stilisierten spricht man gern das gefährliche Wort Mystik aus. Dafür ist diese Ausstellung nun eine gute Korrektur. Barlach kommt darin den Betrachtern menschlich und auch von seiten des Talents unmittelbar näher, seine Kunst spricht ungezwungener. Bedingt nur aus den Zeichnungen, in denen immer etwas Summarisches bleibt, auch wenn ein Funke von Naturbeobachtung in der etwas starren Übertragung aufglimmt; unbedingt aber aus den Bronzen. In den besten Holzplastiken ist mehr Zeit und Anstrengung und darum mehr Essenz, mehr „Idee“. Wie das gemeint ist, veranschaulicht der Karton einer Reihe schlanker, gotisch steiler Einzelfiguren, die für das Musikzimmer eines Berliner Privathauses bestimmt sind.



ERNST BARLACH, SINGENDER MANN. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. NEUERWERBUNG DER KUNSTSAMMLUNGEN DANZIG

Der Wille, der aus dieser Komposition spricht, ist sehr eindrucksvoll; dafür ist in den Bronzen aber mehr natürliche Freiheit, Leichtigkeit und Fluß. Sie repräsentieren das unstarre System.

Der Entschluß Barlachs, diese Arbeiten zu zeigen und durch ihre Vervielfältigung in zehn bis zwanzig Exemplaren den öffentlichen und privaten Sammlungen eine längst erwünschte Gelegenheit zum Erwerb sonst nicht leicht erreichbarer Werke zu geben, ist sehr zu begrüßen. Es ist ein Verdienst der Galerie Flechtheim, Barlach bei diesem Unternehmen unterstützt zu haben. Diese Ausstellung gehört zu den wichtigen Kunstereignissen, die nicht vergessen werden.



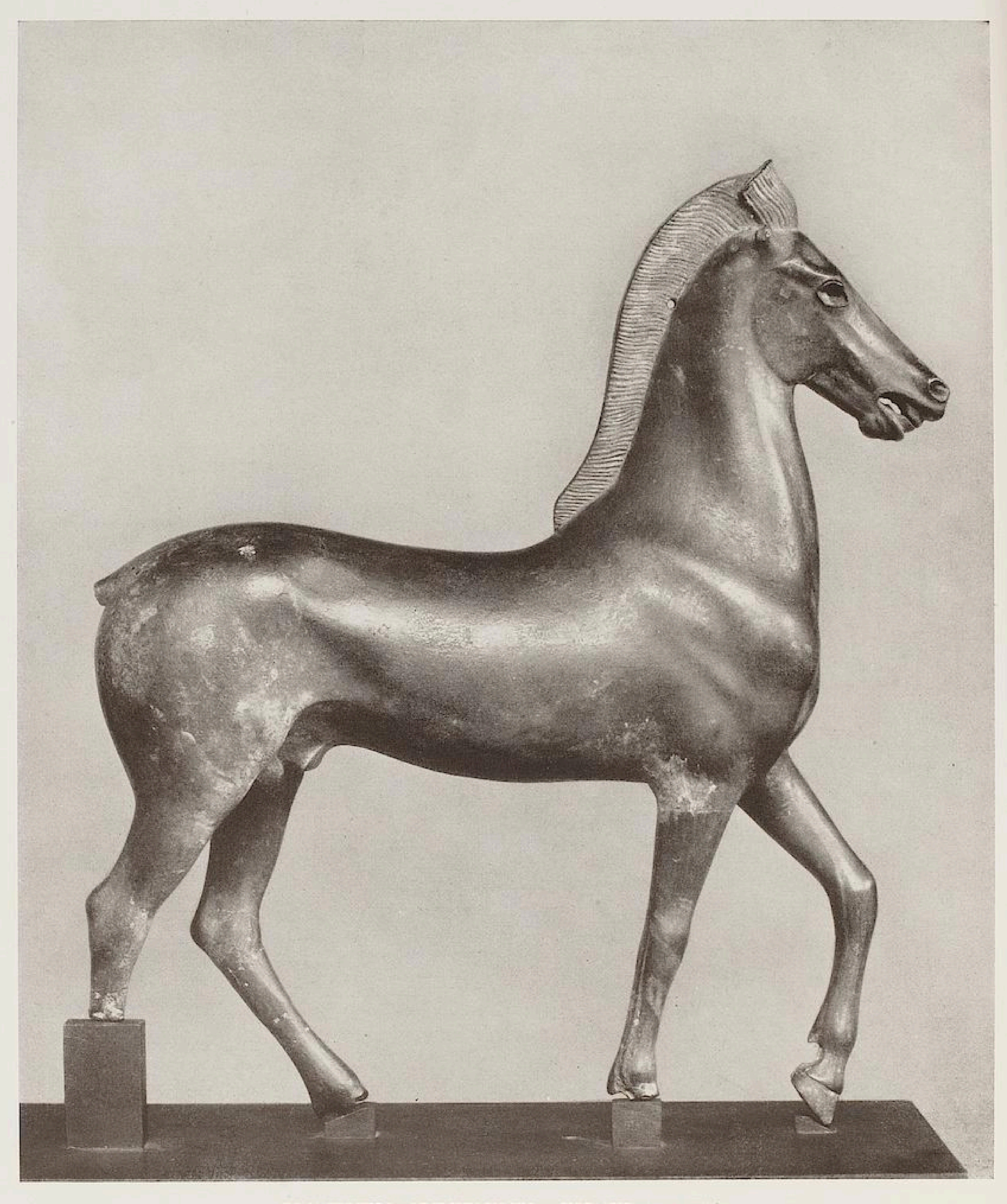
ERNST BARLACH, DER SAMMLER. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



ERNST BARLACH, DER TOD. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. NEUERWERBUNG DES MUSEUMS DORTMUND UND DER NEUEN STAATSGALERIE, MÜNCHEN



BRONZEPFERD, GRIECHISCH UM 470 VOR CHR. 42 cm HOCH

METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK



GEORGE GROSZ, GROSSWILMERSDORF. 1912 KREIDE

LEBENSERINNERUNGEN

VON

GEORGE GROSZ

III

(Schluß)

Modelle standen oft in gewagten Posen, ausgerenkte Arme und schwer zu haltende Beinstellungen wurden durch Anbinden unterstützt. Das sah grotesk aus, ähnlich den Kopfstützen bei altertümlichen Provinzphotographen. Schließlich waren wir ja auch nicht viel mehr, und da so ein Modell oft drei Wochen in derselben Pose verharren mußte, so war schnelle Auffassung nicht nötig. Durch diese lange Posiererei entwickelte sich unter den Schülern eine kleinliche Korrigierwut, jeden Tag wurde neu am Modell herumgestellt und geschoben, einem war gestern der Arm weiter rechts, dem anderen der Fuß mehr nach außen gedreht. So lagen sich besonders Ängstliche, aufs genaue Maß Bedachte, dauernd mit der angeblich richtigen Stellung von gestern in den Haaren. Erst wenn die allgemeinen Umrisse zu Papier gebracht waren, was bei der herrschenden Gewissenhaftigkeit oft tagelang dauerte, hatten diese Modellquälgeister Ruhe, und zwei Wochen wurde nun sorgfältig schattiert, radiert und gewischt. Von heute aus betrachtet, eine wahrhaft Don Quichotische Szenerie. Damals konnte man unter Umständen abends nicht einschlafen, wenn man die Verhältnisse irgendwo versaut hatte. Im Hintergrund dazu den Tadel oder das Lob des seine spitzen Kreiden und seinen Malstock wie ein Bakel schwingenden Kunstprofessors.

Fasse ich kritisch meine Erfahrungen aus dieser Lehrzeit zusammen, so kann ich ohne Ressentiment sagen, viel gelernt habe ich bei dieser Art Zeichenunterricht nicht. Das, was ich von diesen zwei Akademiejahren lernte und erfuhr, bildete sich im Umgang mit meinen Freunden heraus,



GEORGE GROSZ, FRAU AM TISCH
BLEISTIFT. 1912



GEORGE GROSZ, BEI DER TOILETTE
BLEISTIFT. 1912

und kam von selbst aufgestöberten Büchern und Bildern. Ich begann damals mit dem einfachen Skizzieren nach der Natur in der Art der japanischen Zeichnerschule, das heißt ich zeichnete in kleinen Taschenbüchern flüchtige Notizen hin, gehende Menschen und dergleichen. Möglichst alles zeichnen zu lernen und zu können, erschien mir eine wichtige Vorbedingung für späteren Illustratorenberuf. Ich hatte ja schon als Schüler nach der Natur skizziert, aber nicht so systematisch und im direkten Hinblick auf spätere Arbeiten. Ich nahm somit meine spezielle Ausbildung in eigene Hand, denn in der Akademie wurde niemals in dieser Weise die Natur skizziert. Vom Fünfminuten-Aktzeichnen, wie ich es später bei Kalarossi in Paris tat, wußte man nichts. Ich muß hier nachtragen. Ich zeichnete viel zu Hause für mich, immer fast Karrikaturen. Dies ist wichtig zu bemerken, denn davon kam ich zum Betrachten der Japaner und später zu Daumier und Toulouse. Mithin merkte ich bald, wo es fehlte und deswegen sah ich mir das Leben außerhalb der Akademiewände genauer an und begann die Dinge zu notieren. Ich hoffte durch solche Methodik eine größere Lebensnähe in meine Zeichnungen zu bringen. Denn damals krankten alle meine freien komponierten Zeichnungen an jener im Anfangsteil erwähnten „Linienstilistik". Meine Zeichnungen hatten den üblichen Fehler vieler Anfangsblätter, sie waren zu ornamental, zu kunstgewerblich. Hinzu kam der Einfluß von Simplizissimuszeichnern wie Paul, und eine Zeit sogar Julius Klinger und Pretorius. Ich hatte zwar im unterbewußten Gefühl so eine Ahnung, daß da was nicht stimmte, aber dann wiederum, wenn ich fein säuberlich ein Blatt entworfen hatte, freute ich mich darüber, glaubte an mein Talent und hielt es meinen Vorbildern ebenbürtig. In Wirklichkeit standen sie viel zu sehr unter ihrem Einfluß, und die Redaktionen, die ich wieder mit Auswahlsendungen beglückte, urteilten strenger als ich und sandten mir meistens alles wieder zurück. Allmählich änderte sich mein Stil ein wenig. Wie ich darauf kam, weiß ich selbst nicht, ich nehme an, aus reproduktionstechnischen Erwägungen heraus, erinnerte mich auch, in einer Ausstellung von Illustratoren eine solche Technik gesehen zu haben. Ich zeichnete also den Kontur einer Figur einmalig linear ganz gleichmäßig aus und lavierte dann willkürlich, aber doch eigentlich kunstgewerblich das ganze Blatt mit Graphittusche durch. Die Graphittusche kaufte ich in einem dicken Stück bei Klein in der Amalienstraße, wo ich einen laufenden Kredit hatte. Gulbransson hatte mir es gerade angetan, und seinen Zeichnungen eiferte ich nach. Späterhin erweiterte ich, auch wohl unter dem Einfluß

meines Freundes Kittelsen, meine Technik und kolorierte einzelne Flächen mit geschmackvoll kunstgewerblichen Farben. Auch fing ich an, die Zeichenfeder zu gebrauchen, nicht in freier Manier zunächst, sondern ich zeichnete vorher sorgfältig die Umrisse mit Blei und zog dann pedantisch mit der Feder nach. Ich stümperte mich langsam vorwärts, aber zur vollkommenen Beherrschung meiner einfachen Instrumente war es noch ein langer Weg voll viel Fleiß, Erfahrung und Mühe. Doch ich war auf meinem mir bestimmten Wege, das dunkle Gefühl hatte ich. Meine hochfahrenden Ölbildpläne mit Leiterstaffelei waren ganz in den Hintergrund gedrängt. Ja, ich dachte daran gar nicht mehr. Woran ich desto mehr dachte, war, wie ich mit meinen Fähigkeiten Geld verdienen könne. Das war ein teuflisches Gebiet. Schwer zu durchschauen, wie man's machen sollte, wie herankommen an die nahrhafte, dichtbelagerte Futterkrippe.

Eins stand fest, die Witzblätter waren eine günstige Chance. So zeichnete ich weiter drauflos und sandte an die Redaktionen ein. Bislang war es stets vergeblich gewesen, prompt kamen meine Zeichnungen zurück. Da, eines Tages, wieder hatte ich in banger Erwartung einige Blätter an den Berliner Ulk geschickt, bekam ich die Nachricht, daß man ein Blatt mit selbstgemachtem Witz angenommen hatte. Mein Stolz war unbeschreiblich, meine Freude groß, jetzt sah ich mich schon als gutbezahlten ständigen Mitarbeiter des Ulk, Beiblatt des Berliner Tageblatt. Hätte ich Visitenkarten benötigt, sicherlich hätte ich es klein darauf vermerken lassen: Mitarbeiter des Ulk, Beiblatt des Berliner Tageblatt. Donnerwetter, das war eine Chance. Zwölf Mark erhielt ich sehr bald als Honorar und kaufte mir sofort ein paar wunderbar nach innen gebogene amerikanische Lackhalbschuhe. Diese Form, mit einer hohen Nase vorne



GEORGE GROSZ, ILLUSTRATION FÜR DIE „LUSTIGEN BLÄTTER“. 1912



GEORGE GROSZ, LAMPE. BLEISTIFT. 1912

drauf, war damals, jedenfalls in meinen Augen, der höchste Schick. Noch einmal durchpulste mich Freude und Stolz, als ich ein wenig später meine Zeichnung wirklich gedruckt sah, zwar hätte ich sie ein bißchen größer gewünscht, aber es war eben ein Anfang, und mir genügte, daß ich neben Hayduk, Feininger und Herbert Schulz abgedruckt wurde. Dieser doch lächerlich bescheidene Erfolg ermunterte mich sehr, und großspurig tat ich mich vor mir selbst dick, berichtete hoffnungsgeschwellt meiner Mutter nach Stolp mit beigefügtem Ulkexemplar; jawohl, Maler war doch nicht so ein brotloser Beruf. Damals war ich siebzehn Jahre alt.

So verließ ich den schmalen hinterpommerschen Feldweg und bog in die breite Chaussee der Witzblattillustration ein. Wie ich früher schon einmal erwähnte, spielte der Werturteilsbegriff „Kunst" für mich gar keine Rolle, mir kam es darauf an, mit meinem Talent Geld zu verdienen und meinen ersten Erfolg weiter auszuwerten. Munter wanderte ich auf der großen Landstraße der Gebrauchsillustration dahin, fern den feingeistigen Zirkeln, in denen die Kunsturteile der Epoche gemacht wurden. Eine geistige Vagabundage und Schnorrerei begann. Der kleine Erfolg beim Ulk belebte meinen angeborenen Fleiß außerordentlich. Ich zeichnete Hunderte von Blättern, die eigentlich immer dasselbe darstellten, zwei sich gegenüberstehende groteske Figuren. Auch Witze erfand ich häufig dazu, die genau so schematisch und unselbständig waren wie die Zeichnungen. Es war mir bekannt, daß Witzblattzeichnungen sich leichter absetzen ließen, wenn gleich der Text mitgeliefert wurde. Herrgott, war das manchmal eine Schinderei, den passenden Text in Dialogform zu bringen. Ich war gar kein Witzbold, und hinwiederum eine gewisse oberflächliche Schnoddrigkeit in Ausdrücken und Redensarten, die ich an mir hatte, konnte ich einfach nicht literarisch für meine Zwecke umsetzen. Lächerlich, wenn ich heute daran zurückdenke. Was alles herhalten mußte und wie zum Schlusse dann doch nichts Vernünftiges herauskam.

Unter dem Einfluß meiner Vorbilder, den Witzblattzeichnern, hatte ich vollkommen die naive Ursprünglichkeit meiner Schul- und Kinderzeichnungen verloren, dafür hatte meine rein manuelle Geschicklichkeit zugenommen, ich probierte und



GEORGE GROSZ, OFEN MIT WASCHTISCH. BLEISTIFT



GEORGE GROSZ, STRASSE. KREIDE. 1912

experimentierte in allen möglichen abgesehenen Simplizissimus- und sonst welchen Techniken, so daß durch Spritzbürste und Mustersieb verdeckt überhaupt keine Grosz-Physiognomie mehr zu erkennen war. Wenn ich auch, allerdings von ferne, Daumier, Toulouse sowie die Japaner kennen gelernt hatte, so hatten diese keinen direkt sichtbaren Einfluß, sonderbar, ich empfing meine Anregung auf Umwegen von ihren Nachtretern. Bei Pretorius, dessen Linienschwünge mich als alten „Linienstilisten" entzückten, oder bei dem zweifelhafteren Julius Klinger, dessen moderne Plakate ich bewunderte und dessen Aubrey Beardsleysche Muster ich fast kopierte. Von ihm hatte ich mir auch eine bestimmte Stilisierungsart, einen Schuh zu zeichnen, angewöhnt. Merkwürdig, zu den eigentlichen Quellen war ich noch nicht vorgedrungen, ich nahm mit den mehr oder weniger dünnen Epigonen vorlieb. Sonderbarerweise ließ mich der richtige Aubrey Beardsley kalt (Kittelsen zeigte mir einmal rühmend einige Abbildungen von ihm), während mich das Populär-Verwässerte anzog (siehe Klinger).

Die Witzblätter waren meine Plantagen, ja sogar so kleine rührende, gänzlich unbekannte Zeichner wie ein gewisser Herbert Schultz, der sich Herbert Schultz-Berlin schrieb, beeinflußten mich, der hatte so eine Gulbranssonsche Manier an sich, und ich nahm wiederum von ihm eine gewisse Art regenfadigen parallelen Strichs. Es war einfach toll, was man so alles machte und schwerlich hätte jemand in meinen Zeichnungen von jener Zeit den späteren Grosz vorgeahnt. Im allgemeinen war ich recht zufrieden mit mir, man druckte von mir eigene Sachen und würde wohl noch mehr drucken, so hatte ich eine Art Überlegenheitsgefühl im Verhältnis zu meinen Mitakademikern, das hob mich innerlich heraus, vielleicht war dieses Gefühl (es war keineswegs eine arrogante Eingebildetheit) dumm, aber es war durchaus natürlich. In mir lebte damals noch jene Vorkriegsehrfurcht vor bedrucktem Papier; was gedruckt war, war eben Wahrheit. Es steht in der Zeitung, hieß mit anderen Worten: also muß es wahr sein. Ich hatte Achtung vor dem, was gedruckt war und da ich auch gedruckt war, hatte ich Achtung vor mir.

Den maßlos dummen Schwindel und Betrug, der mit dieser schwarzen Kunst seit eh und je getrieben worden ist und wird, durchschaute ich noch nicht. Dazu mußte wirklich erst der Krieg mit seinen Kriegspresseberichten über mich kommen. Doch wir wollen schön langsam sein und nicht vorlaufen.

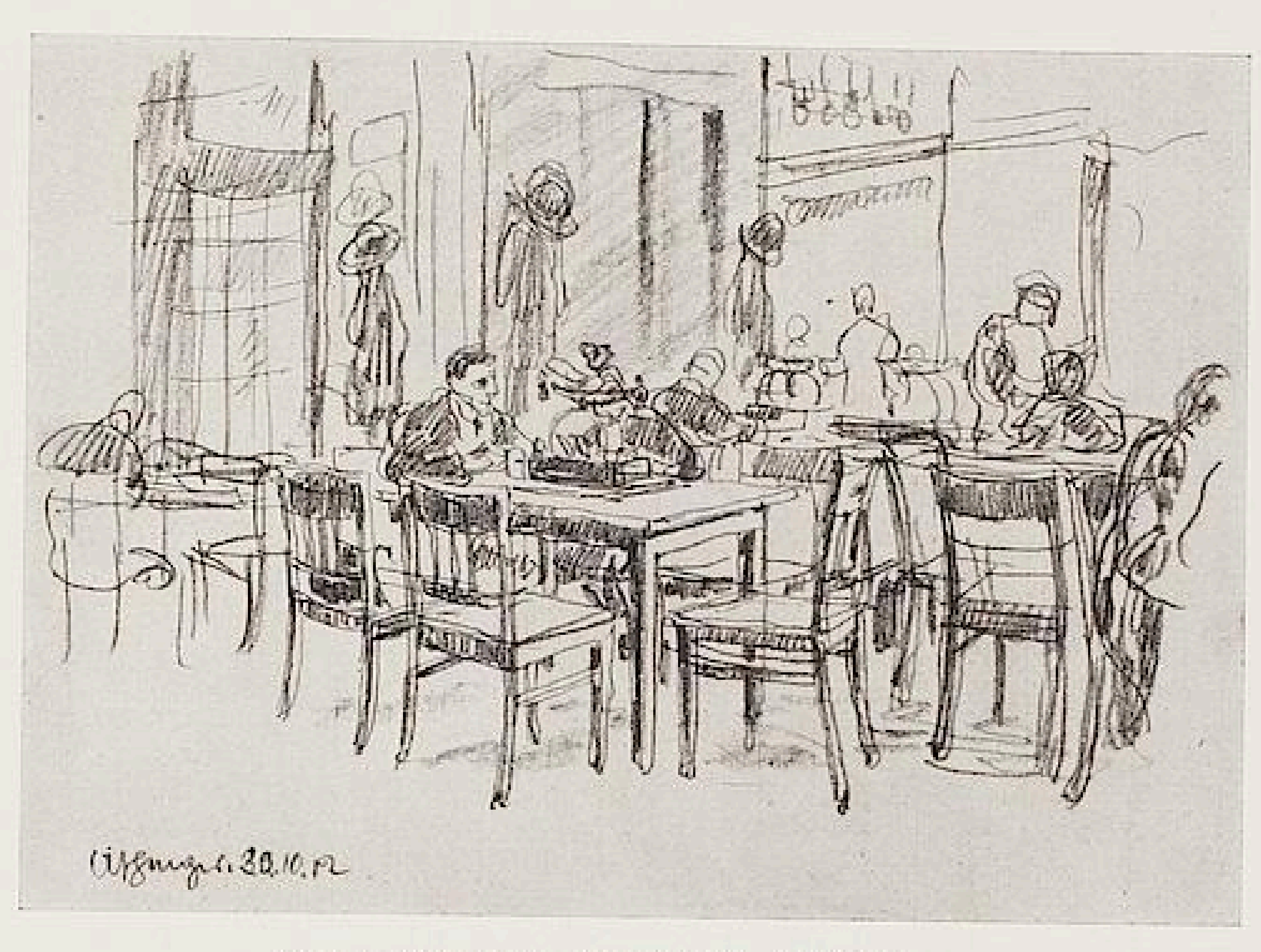
Ahnungslos schritt ich munter dem unbekannten Ziele zu. Was wußte ich in jener Vorkriegszeit, wo die allgemeinen Jugendzeiten noch glücklicher waren wie heutzutage, vom Bebelschen Zukunftsstaat? Meine Hoffnung ruhte nicht auf anderen, sie war in mir allein; ohne ein bewußter



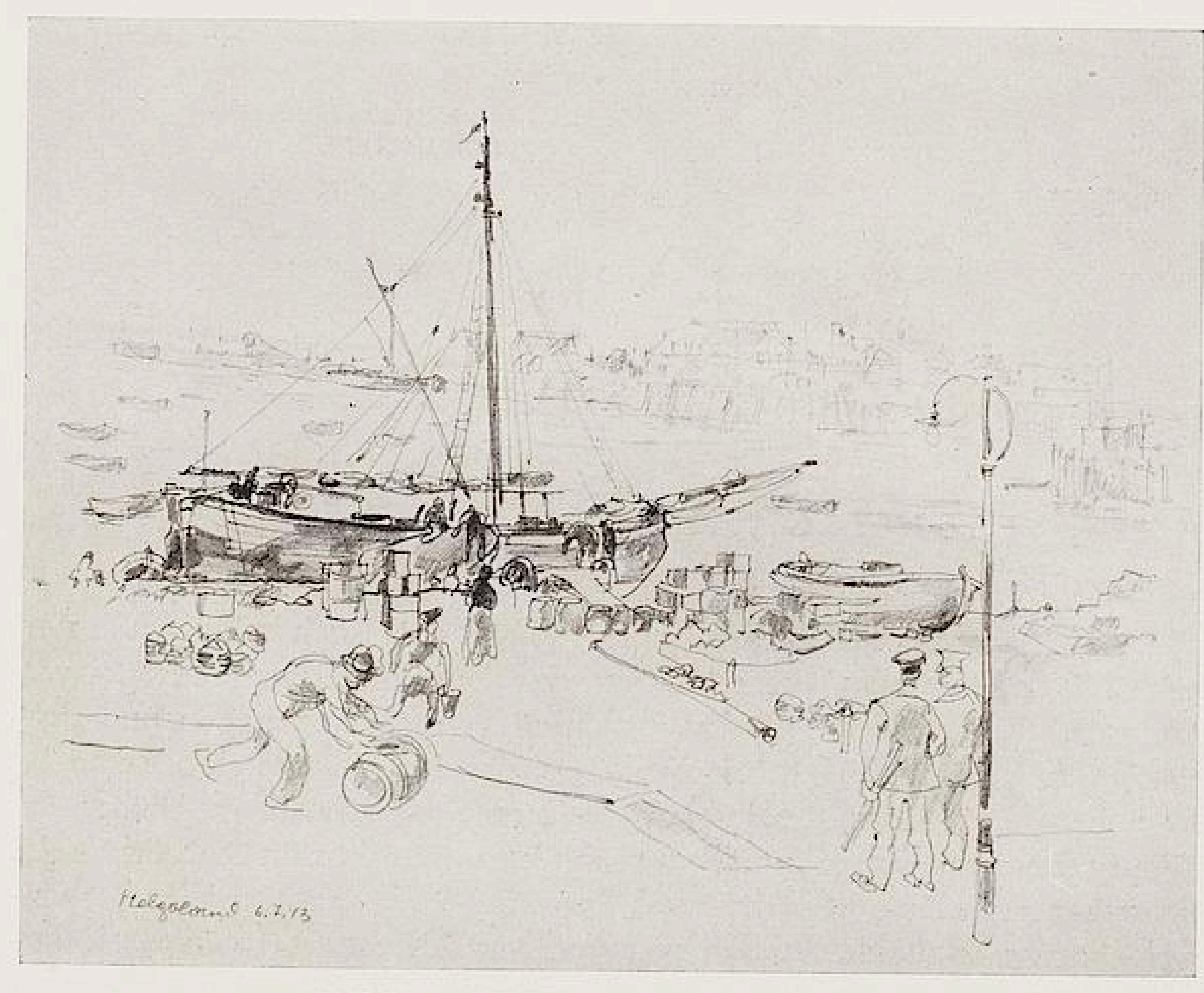
GEORGE GROSZ, SCHREIBENDE FRAU. BLEISTIFT. 1912

intellektueller Egoist zu sein, spürte ich doch nur mich, ich selbst wollte mich durchsetzen, ja, so war meine einfache, wohl den meisten talentierten Beginnern eigene Lebensphilosophie. Kaum nötig zu erwähnen, daß ich damals vollständig unpolitisch war, Politik interessierte auch lange nicht in dem Maße wie heute. Man lebte, verglichen mit heute, in einer beruhigten und billigen Welt, man hatte auch noch keine Leichen und Blut gerochen und war dementsprechend, was das Menschenleben und die Rechte des Menschen angeht, viel empfindlicher; mein Gott, ich besinne mich noch, als sich einmal ein paar schäbige sozialausrangierte Arbeitslose mit Methyl vergifteten und starben, Herrgott wurde dadrum ein Summs gemacht, wir hatten eben leider damals noch nicht die schöne, nützliche, gesunde Menschenlebenverachtung wie sie heute von links bis rechts herrscht. Wieviel spaßiger und spießiger war das alles. Kaum zu glauben, daß die Waffe des Geistes als Argument eine Rolle spielte, Sozialismus und Pazifismus waren teilweise identisch, Bolschewisten gab es bei uns noch nicht. Aber die Zukunftsstaatsgläubigen hatten einen großen Zulauf in jener Zeit der defensiven, schweren Bewaffnung, des Flottenvereins und last, not least der allgemeinen Dienstpflicht. Gelegentlich drang aber der politische Rummel auch in die Akademieateliers, allerdings ohne nachteilige Folgen zu hinterlassen. Ich besinne mich genau auf eine riesige sozialdemokratische Wahlrechtsdemonstration der Dresdner Arbeiter. Es war ein lebhafter Tumult beim königlichen Schloß, mit polizeilicher Räumung der Prager Straße und in Bereitschaft gehaltenem, später auch eingreifendem Militär. Ich und ein paar Akademiker machten dieses Ereignis sozusagen als Schlachtenbummler mit, für uns hatten die ganzen Vorgänge lediglich geheimnisvoll sensationellen Schaucharakter, wir erlebten dabei nicht mehr als einen abendfüllenden Klamauk. Man stand gefühlsmäßig, im studentischen Sinne, natürlich auf Seite der Demonstranten, aber das will nichts besagen, denn fürs Militär und für die säbelschwingende, behelmte königliche Polizei waren damals verflucht wenige. Es gab eben noch keine „Lieblingssipos“ und noch keinen publicum service. Der Säbel war Argument der Obrigkeit, nicht die Höflichkeit, Schluß. Da herrschte noch wilhelminische Disziplin und staatserhaltende Treue mit eventueller Schießerlaubnis auf Vater und Mutter. Der Staat repräsentierte sich im Polizei- und im Militärstand in seiner ganzen erhabenen, unantastbaren Größe und Gewalt. Ein schreckensmärchenhafter Terror ging von beiden Institutionen auf die kleinen Leute aus, ja man gebrauchte den Schutzmann in den meisten deutschen Familien der damaligen Zeit als Kinderschreck. Wollte man einem unbotmäßigen Kinde Angst einflößen oder mit Gewalt drohen, brauchte man nur zu sagen: Ich hole den Schutzmann. So wie man früher das Kinderleben mit Nickelmännern, magischen fliegenden Schornsteinfegern und bösen Niklassen und Ruprechten mit der Rute bevölkerte, so nahm vor dem Kriege der Schutzmann diese mythenbildende Stellung ein. Ebenso war es mit den Begriffen, Rettungshaus oder vier Jahre dienen. Höllische Gewalten gab es damals, uns direkt vis-à-vis. Ja, gerade „Rettungshaus“ war auch so ein Wort, das Furcht und Schauer verbreitete. „Du kommst ins Rettungshaus“, hieß es, wenn ein Kind ein Tunichtgut war oder sonst sich nicht artig aufführte. Sonderbar, daß alle staatlichen Einrichtungen so etwas Abstoßendes und Brutales hatten, „nur nicht zum Militär“ — „nur

nichts mit der Polizei zu tun haben", mit diesen Anschauungen bin auch ich aufgewachsen und diese Empfindungen der Unbehaglichkeit, staatserhaltenden Organen gegenüber, gehen bis ins erste Kindesalter zurück. Ja, Rettungshaus. Ich erinnere mich noch deutlich an das Stolper Rettungshaus. Wenn wir am Kirchhofsberg lagen im Grase oberhalb der Stadt, sahen wir es vor uns liegen. Schon der Bau in jener typischen vorkriegs-preußischen Backsteingotik. Eine hohe Mauer drumherum mit einem dicken, klobigen, eisenbeschlagenen Tor. Schauerlich lag das Gebäude, halb Gefängnis, halb Kaserne, als Betonung und stummer Akzent daneben der neue Kirchhof mit immer wieder frischen Grabhügeln und neuen bunten Kranzbergen und mit langsam dahinwankenden schwarzen Leichenzügen. Diese natürlich zufällige Umgebung gab dem ganzen Eindruck von vornherein etwas tief Deprimierendes, obwohl nicht anzunehmen ist, daß man extra aus erzieherischen Gründen dieses Rettungshaus da hineinstellte. Wie ein Sinnbild eines unerbittlichen, brutalen, neunschwänzigen Protestantismus stand dieses nackte, rote, hautlose Gebäude inmitten der kirchhofbegrenzten Landschaft. Dann öffneten sich die schwarzen, eisenbeschlagenen Tore und genau wie vorher der Leichenzug zum Kirchhof wankte, wanken militärisch gereiht die Rettungsjungs hinaus, in dumme, extra plump machende Drillichanzüge eingekleidet, wie Sträflinge, mit grauen leinenen Brotsäcken um und kleinen verhunzenden Militärkätzchen auf.



GEORGE GROSZ, ASCHINGER. KREIDE. 1912



GEORGE GROSZ, HELGOLAND. BLEISTIFT. 1913





FERDINAND v. OLIVIER

HEIMKEHRENDER PILGER (PARTIE BEI MÖDLING)
FEDERZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

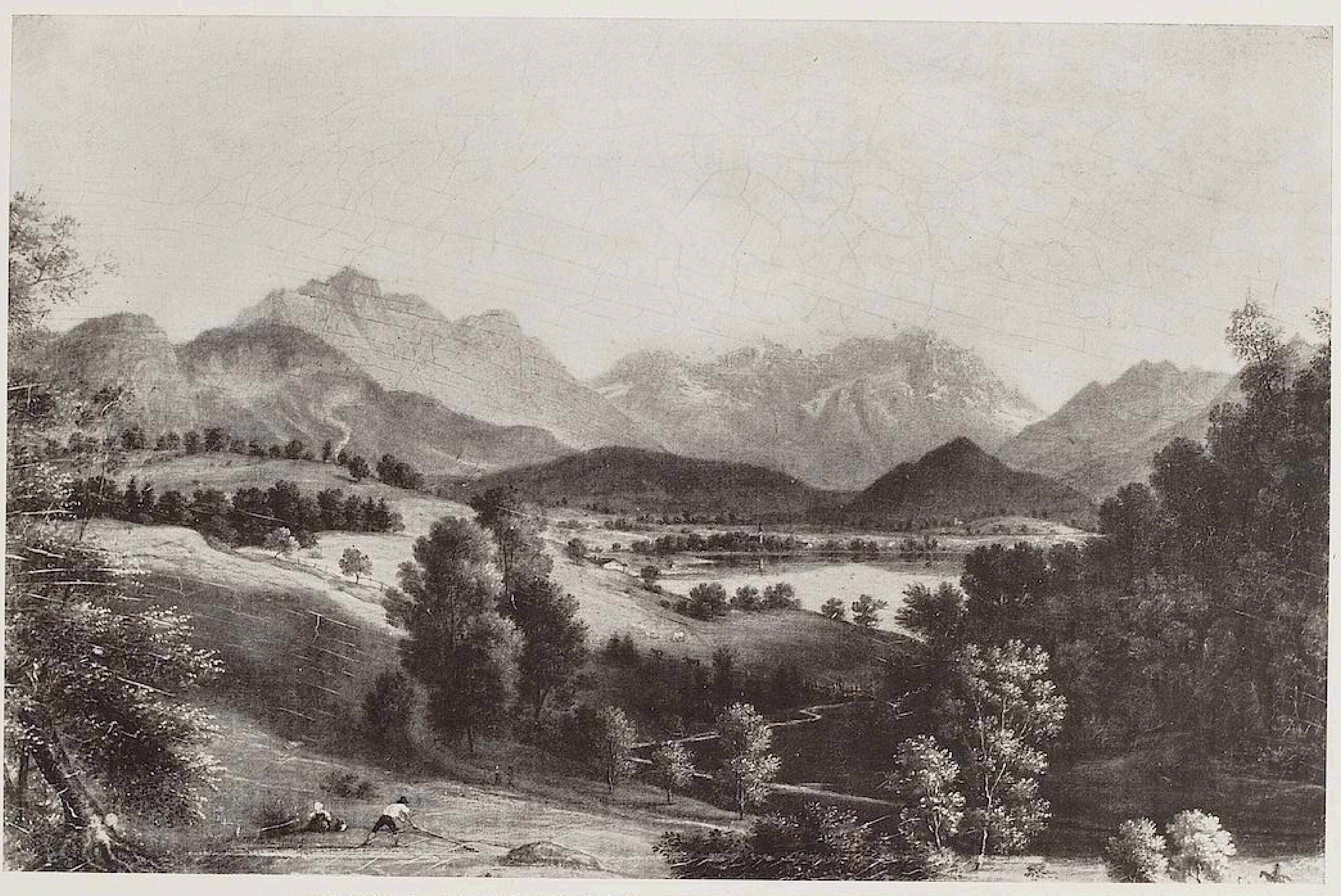
BRUNNEN IN DER CAMPAGNA. UM 1825
UNBEZEICHNET
MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

DIE OLIVIERS IN DESSAU

VON

PAUL F. SCHMIDT

Gestalt und Bedeutung Ferdinand v. Oliviers steht für die Kunstgeschichte fest. Er ist das Bindeglied zwischen der nazarenischen und der heroisierenden Note in der Malerei der deutschen Romantik, er hat Beziehungen zu Pforr wie zu J. A. Koch, und sein Einfluß reicht über die Kreise der Wiener und Dresdner Erneuerer des deutschen Ideals hinaus; ohne ihn sind die Anfänge Julius Schnorrs, Reinholds, Heinrichs, ja noch Ludwig Richters kaum zu denken. Das historisch Bedeutsame tritt aber hinter seiner künstlerischen Leistung weit zurück. Der Geschlossenheit seiner Persönlichkeit entspricht es, daß er alle Anregungen, von K. W. Kolbe in Dessau und den Dresdner Romantikern (1804 — 1807) an bis Friedrich Schlegel und J. A. Koch in Wien (seit 1811) so restlos in seine klare und strenge Malerei verarbeitet, daß diese ganz selbsterschaffen und richtunggebend erscheint. Man könnte sie als eine Art objektiver Romantik bezeichnen gegenüber der norddeutschen Gefühlssubjektivität C. D. Friedrichs. Die Empfindung, bei Olivier wie bei allen Romantikern von positiver Religiosität bedingt, objektiviert sich schlackenlos in der Raumdarstellung einer streng und plastisch gefaßten Berglandschaft. Das Salzburger Land wurde ihm 1817 zum Erlebnis. Wie er dies in der meisterlichen Beherrschung samtartiger Töne, im musikalischen Rhythmus des frei und groß gesehenen Raumes, in erstaunlicher Verbin-



FRIEDRICH VON OLIVIER, LANDSCHAFT AM KOCHELSEE. UM 1835 (NICHT BEZEICHNET)

DESSAU, LANDESMUSEUM

dung plastischer und farbiger Anschauungsform ausgewertet hat, das macht ihn zu einem der wahrhaft großen Meister deutscher Landschaftskunst. Seine romantische Form ist so stark und allgemeingültig, daß ihre künstlerischen Werte unter jedem Gesichtswinkel bedeutend und überzeitlich erscheinen.

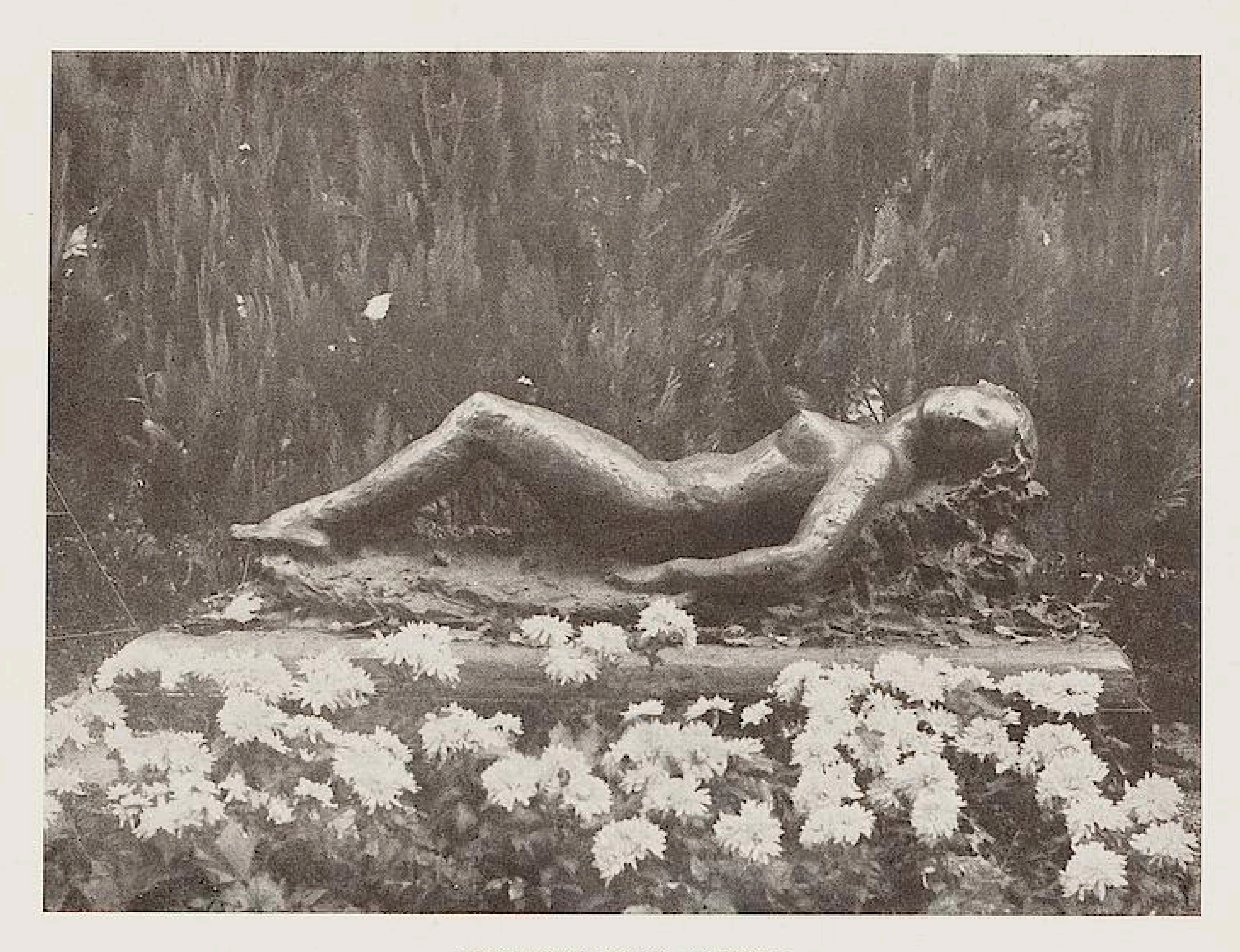
Ferdinand v. Olivier hatte aber noch zwei Brüder, die gleich ihm Maler waren; der älteste, Heinrich, 1783 geboren, kam zeitlebens nicht über eine etwas äußerliche Deutschtümelei von gotischem Zuschnitt hinaus; der jüngste, Friedrich, 1791 geboren, trat in glücklichen Augenblicken (wie in der herrlichen „Landschaft mit dem Reiter" in Leipzig) ganz nahe an die Qualitäten Ferdinands heran, war aber auch mehr Nazarener in engerem Sinne, als seiner Kunst gut tat. Er machte gleichwohl die Wandlung seines bedeutenderen Bruders zu einer musikalisch bestimmten Spätromantik, nach 1830, nicht ohne Glück mit und ist wie der Trabant anzuschauen, dessen Licht in Abwesenheit der Sonne fast so stark und süß erhellt, wie diese selber.

Das Verhältnis der drei Brüder konnte man in einer ausgezeichneten Gesamtschau ihres Lebenswerkes zweifelsfrei übersehen, die Dr. Ludwig Grote im Anhaltischen Landesmuseum zu Dessau im Oktober veranstaltete. Die Ausstellung gab mehr als kunsthistorische Erkenntnis und Lösung von Zweifeln. Von allen Seiten, aus öffentlichem wie privatem Besitz waren Gemälde, Zeichnungen und Graphik der drei in Dessau geborenen Olivier herbeigebracht worden; wahrscheinlich wird man nie wieder eine so gute Gelegenheit haben, ihr Werk zu überblicken und die Überlegenheit Ferdinand v. Oliviers in seinen Gemälden und Zeichnungen, wie ihre oft unbegreifliche Vollkommenheit festzustellen. Es ist hinzuzufügen, daß Grote in seiner Doppeleigenschaft als anhaltischer Landeskonservator und Dessauer Museumsdirektor seit wenigen Jahren schon Ungewöhnliches an Konzentration und Vermehrung des Kunstbesitzes geleistet hat, der sich auf das Gebiet Anhalts bezieht, von Cranach bis zu den Bauhausmeistern. Deren Bestes sammelt er mit demselben Gefühl für echte Werte wie die köstlichen Zeichnungen und Gemälde der Oliviers.



FERDINAND v. OLIVIER, LANDSCHAFT MIT GETREIDEFELD. 1830

HAMBURG, KUNSTHALLE



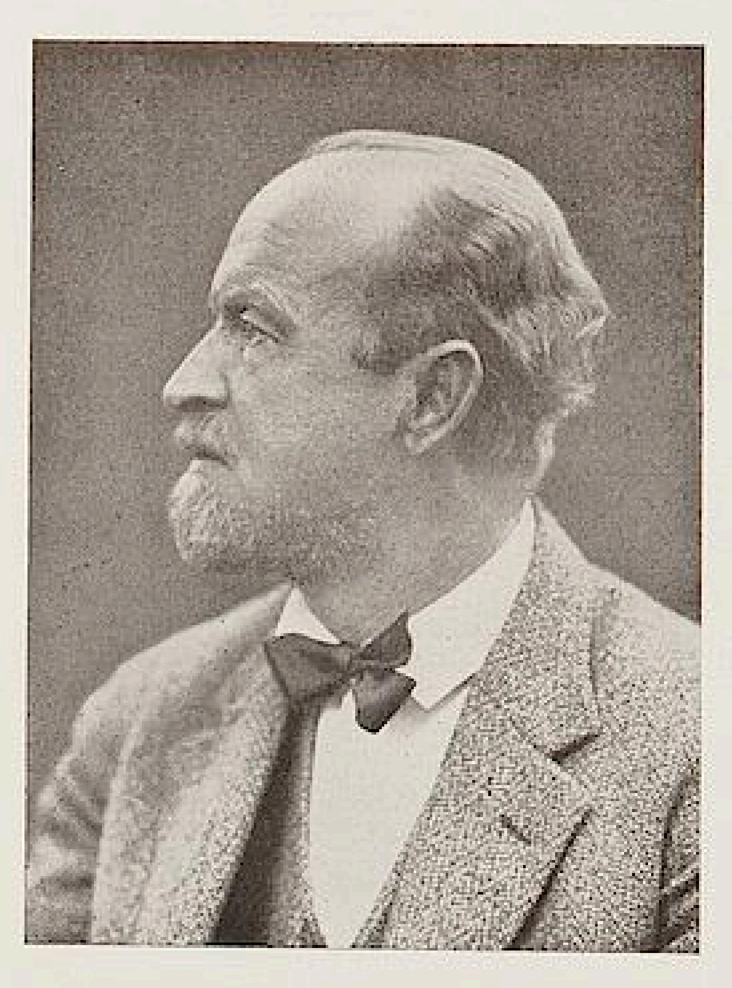
HERMANN HALLER, GRABMAL
PHOTO M. SCHWARZKOPF, ZÜRICH

HERMANN HALLER

ZUM 50. GEBURTSTAG AM 24. DEZEMBER

VON

WALTER HUGELSHOFER



HERMANN HALLER, PHOTOGRAPHIE

Man muß die Bildhauerei zu Anfang dieses Jahrhunderts zum Vergleich heranziehen, um die befreiende Leistung Hermann Hallers und seiner Weggenossen zu ermessen. Beim Durchblättern eines Bandes wie der „Modernen Plastik“ aus der Reihe der Blauen Bücher mag man begreifen, was in der Vorkriegswelt mit wenig Ausnahmen unter Plastik zu verstehen war. Welch erkältende Ansammlung trister Gekonntheiten! Wie selten wird man einmal angesprochen. Wieviel hilflos verlorenes Epigonentum, Allegorie und Literatur (noch in vielen Hauptwerken Rodins). Warum sollte man nicht anerkennen, daß wir heute von Wesen und Sinn der Plastik einen klareren und stärkeren, weniger gedanklich als künstlerisch bestimmten Begriff haben. Diese Wandlung des Geschmacks und des Verständnisses kommt aus der Malerei, ist eine Frucht des „Malerischen“, das für die Charakterisierung aller Künste mehr und mehr entscheidend geworden ist. Dem unsinnlich und abgeleitet empfindenden Künstler des 19. Jahrhunderts gilt der strenge Marmor als der vornehmste Werkstoff. Der heute nicht nur

aus technischen Gründen bevorzugte schmiegsame Ton wurde als zu unbestimmt nur zum Skizzieren gestattet. Für uns ist seine Wirkung sinnlicher, lebensnäher, atmender.

Die Bildhauer, die heute Gesicht und Niveau der Plastik bestimmen, kommen fast alle von der Malerei her und blieben zumeist heimliche Maler. Das ist bei Rodin, Maillol und Despiau nicht anders als bei Kolbe, Lehmbruck und Haller.

Wenn man die beglückende Schar geformter Gestalten Hallers um sich versammelt sieht, so voll natürlichen Lebens und beschwingt durch einen mitreißenden Charme, so ist man leicht geneigt, die Stationen eines langen Weges zu vergessen. Als er zu Beginn des Jahrhunderts, mit Karl Hofer in Rom, noch im bestimmenden Bannkreis des Marées, sich mittels eines Tonmodells (wie schon Daumier, Degas, Renoir) Klarheit über das Funktionelle einer darzustellenden Figur zu schaffen sucht, merkt er, daß ihm dieses Arbeiten mit der Hand näher liegt und wird entschlossen und zielgewiß aus einem Maler ein Bildhauer. Ein guter Instinkt (der ihn auch später noch oft leitete) führte ihn nach Paris, wo neben dem genialisch hochreißenden Rodin als gesundes, glückliches Korrelat Maillol wirkte. Haller hat, ohne ihnen zu erliegen, von beiden gelernt, vom erdhafteren Südfranzosen mehr als von Rodin. Damals hat sich seine eigene Gestaltenwelt und seine unverwechselbare Ausdrucksweise herausgebildet. Er hat früh schon eine innere Figur in sich gehabt, die immer klarer und unmittelbarer herauszustellen er nie nachgelassen hat. Das hat ihn vor modischen Irrwegen bewahrt. Er ist ein Handwerker mit der Freude am Material, einer der pröbelnd in immer erneuten Anläufen dem mehr gefühlten als gesehenen Ziele näher kommt. Er ist alles, nur kein abstrakter Theoretiker und kalter Rechner. Es ist bezeichnend für die Art seines Schaffensprozesses, daß es von ihm keine Zeichnungen gibt und daß er ausschließlich im knetbaren Ton arbeitet, der ein rasches Formen erlaubt. Man spürt es seinen Gestalten an, wie lebensnahe und spontan sie entstanden sind. Die Berufsbezeichnung „Bildhauer“ wirkt bei ihm mehr noch als bei seinen Kollegen veraltet und einem vergangenen Vorstellungsbereich entstammend.



HERMANN HALLER, TONFIGUR

Haller hat dem Bereich der Plastik einen neuen Bezirk zugefügt. Diese Gestalten mit der atmenden Haut und dem vibrierenden Blick, als ob sie lebten, dem zarten Ausdruck einer spirituellen Sinnlichkeit, die bis in die Bildung der Haare und Finger jede Bewegung durchzittert und sich überallhin mitteilt und diese wundervoll gelösten und befreiten Bewegungen, die doch nie dem Gesetz der Plastik sich entfremden, sind von einer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit in einer vordem unbekannten Potenz. Man hat hier wie nur selten das gewisse Gefühl von der Plastik als einer gesunden und natürlichen Lebensäußerung, der nichts Gequältes und Gesuchtes anhaftet. Seine Welt ist ganz unheroisch, ohne viel Pathos. Will man sie charakterisieren, so kann man Ausdrücken, die sonst der Musik vorbehalten sind, kaum ausweichen. Seine Kunst hat wirklich etwas liedhaft Einfaches und Betörendes. Worauf er ausgeht, ist, die durchgehende Schwingung, den fließenden Rhythmus, den fliehenden Reiz der gehaltenen Bewegung zu fixieren.

Es ist in diesen Blättern so oft und nachdrücklich auf Erscheinung und Bedeutung dieses Meisters hingewiesen worden, daß dafür nicht erst dieser fünfzigste Geburtstag zum besonderen Anlaß werden muß. Für uns in der Schweiz ist dieser



HERMANN HALLER, PARKFIGUR

PHOTO M. SCHWARZKOPF, ZÜRICH

unser größter lebender Bildhauer noch etwas Besonderes. Er vor allem hat durch sein Werk der Plastik auch in unserem Lande jene Würde und jenes Ansehen wieder zurückgegeben, das sie durch so mannigfachen und anhaltenden Mißbrauch so lange verloren hatte. Ihm an erster Stelle ist es zu danken, wenn heute seine und seiner Kollegen Arbeiten nicht nur in privaten Parks, sondern in der Öffentlichkeit stehen. Das große Werk, das ihn seit langem beschäftigt und das ein Hauptwerk zu werden berufen ist, wird Umfang und Rang seiner Kunst vor aller Augen erweisen.



HERMANN HALLER, BILDNIS J. W.

MARZELL VON NEMES †

VON

HANS WENDLAND

Marzell von Nemes ist gestorben. Ein Händlersammler und somit vielen ein sozialer Wert zweiter Ordnung. Aus Respekt vor der Leistung wird man den Händler verschweigen und den Sammler feiern. Auch Nemes selbst zeigte sich ja manchmal vor einer snobischen Folie, die er nach seinen Lebenserfahrungen als kaum entbehrlich empfand. Doch hieße es ihn verkleinern, wenn wir ihn nicht schilderten als den, der er war und als der er seinen Freunden erschien. Zwar sehr gescheit, war er doch außerstande, sich auf andere planvoll einzustellen oder seine Handlungen nach dem Urteil seiner Umgebung zu korrigieren. Doch trieb ein sehr entwickelter Wirklichkeitssinn ihn an, Zielen zuzustreben, wo die Talentlosen, die dort geboren sind, die mühsam Heraufkommenden bewitzeln. Er ging auch diesen Weg mit äußerem Erfolg, hatte aber natürlich keine Freude daran, sich am Ziel behaglich zu sonnen.

Behaglichkeit war ihm überhaupt fremd. Zu Hause hatte er keinen eigentlichen Wohnraum, für die Mahlzeiten keinen bestimmten Platz und hatte überhaupt kein rechtes zu Hause, denn er hatte an zu vielen Stellen Wohnungen und suchte dauernd neue. Alles, was ihn umgab, wegzugeben, auf einer höheren Stufe wieder beginnen, war seine bis in die letzten Wochen immer wieder ausgesprochene Sehnsucht.

Nemes war vielleicht der letzte eines aussterbenden Typus

von Kunstspekulanten. Unerkannte Meisterwerke aufzuspüren, ins rechte Licht zu setzen und womöglich doch nicht zu verkaufen, dagegen herzugeben oder einzutauschen, woran sein Auge keine rechte Lust mehr haben konnte, das tat ihm wohl.

Brauchte er Geld, so mußte er von diesem Prinzip abgehen; aber er empfand das als ein großes Opfer, und noch nach Jahren konnte er von Bildern sprechen, die er „verloren" hatte, obgleich man sie ihm fast immer sehr gut bezahlt hatte.

Bei den relativ beschränkten Mitteln, die Nemes zur Verfügung standen, mußte er bei Ankäufen auf das beste oft verzichten. Aber was andere vielleicht zur Mittelmäßigkeit verurteilt hätte, das führte ihn zu Entdeckungen und neuen Erkenntnissen. Er war der typische à coté-Käufer. Aber darum kaufte er noch lange nicht, was billig war, sondern suchte unter dem Billigen das Künstlerische. Ganz normal mit den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts beginnend, machte er, vierzig Jahre etwa alt, in kurzer Zeit die Entwickelung bis zu Cézanne durch. Gleichzeitig fand er Greco, das größte Erlebnis seiner Sammlerexistenz. Damals lernte ich Nemes kennen (1908).

Nemes war nicht der erste gewesen, der Greco so hoch wertete. Aber dadurch, daß er die Grecobilder mit malerischen Werken anderer Epochen und mit den Impressionisten zusammenstellte (Ausstellungen in München und Düsseldorf), übte er eine große Wirkung auf die deutsche Kunstwelt aus.

Nemes, kleinen jüdischen Verhältnissen entstammend, war kurz vor der Ausstellung in der Münchener Pinakothek geadelt worden, wo er als ein ungarischer Kunstmäzen gefeiert wurde, der den Deutschen eine neue Art des Sehens und Sammelns beibringen werde. Bode, gewöhnt an Disziplin und Unterordnung unter seine Pläne, die übrigens meistens die richtigen waren, kam der Einbruch dieses Fremden ungelegen, der wie er sah, auch recht praktische, wirtschaftliche Ziele mit seiner Propaganda verfolgte; und als Bode gar mit ansehen mußte, daß Tschudi, mit dem er sich entzweit hatte, für Nemes sich entschieden einsetzte und diesem Händler die Räume der Pinakothek zur Verfügung stellte, wurde die Feindschaft eine unverhüllte. Nemes bekam die Macht dieses Gegners bald zu spüren.

Die Ausstellung in München war ein großer moralischer Erfolg gewesen und verschaffte Nemes auch in Budapest viel Respekt. Die besten Künstler Ungarns, der Kreis um den alten vornehmen Szinyei-Merse im Café Nicoletto und Café Japan, standen zu Nemes. Auch Rippel Ronay, etwas älter als Nemes, ein Maler, der in jungen Jahren mit Maillol zusammen Cézanne in Aix besucht hatte. Diese Künstler lud Nemes zu sich ein, wenn er von Paris mit seinen neuen Erwerbungen nach Hause kam. Dann stand ihm damals schon der Baron Herzog zur Seite und hat ihm wohl manchmal mit seinen großen Mitteln ausgeholfen. Es spricht für Nemes' lauteren Charakter, daß er keinen seiner Freunde verloren hat auch in schwierigen Zeiten, deren er einige durchmachte.

Damals war wohl Nemes' glücklichste Zeit. Er erlebte den Aufstieg vom kleinen Kaufmann zum Grandseigneur, wurde von den besten Künstlern seiner Heimat bewundert und lernte täglich unerhört dazu. Später, im Auslande, behinderte ihn vielfach seine Unkenntnis fremder Sprachen; denn als er schließlich Gelegenheit hatte, französisch und englisch zu lernen, war er schon zu gedankengefüllt und zu sehr von seinen eigenen Ideen besessen.

Das manchmal naiv sich äußernde Selbstbewußtsein war im Grunde verständlich. Mit zwölf Jahren war er vom Vater, einem kinderreichen jüdischen Dorfkantor, weggelaufen, nachdem er erst vier Elementarschulklassen durchgemacht hatte. In Caféhäusern soll sich der Junge sein erstes Geld verdient haben mit Singen und Visitenkartenschreiben. Bis zum fünfunddreißigsten Jahre wurde er ohne rechten Erfolg hin und her geworfen, um dann in kurzer Zeit seinen großen Aufschwung zu erleben.

Nemes mußte diese Erfolge seiner starken Gefühlseinstellung zur bildenden Kunst zuschreiben. So sah er sich als Sammlergenie, das nur seinem Stern zu folgen habe, um alles erreichen zu können. Das gab seiner täglichen Arbeit eine imponierende Stoßkraft. Doch konnte auch er nicht durchdringen, wo Gewohnheit und Vorurteil sich gegen ihn verband.

Nach München stellte Nemes im Jahre 1912 eine viel umfassendere Sammlung in Düsseldorf aus. Es funkelte nur so von den Wänden; denn auch die alten Meister hatten durch Abnahme des gelben Firnisses eine farbige Energie erhalten, die gerade in Düsseldorf, dem Zentrum der leisen Traditionsmalerei, aufreizend wirken mußte.

Nemes' Position war damals nicht allzustark. Er hatte sich beim Zusammenbringen dieser Sammlung übernommen und mußte verkaufen. Es bestand auch Neigung, die Sammlung ganz oder geteilt für Düsseldorf zu erwerben, als Bode in Aktion trat und den Ankauf unmöglich machte. Nemes, außerstande, die Sammlung zu halten, mußte sich ein Jahr darauf entschließen, eine Versteigerung in Paris zu veranstalten.

Nach dem Kriege siedelte Nemes von Budapest nach München über, und schuf aus den Restbeständen der alten und aus neuen Ankäufen die Sammlung, die er zum kleineren Teil vor einigen Jahren versteigert, zum größeren jedoch hinterlassen hat. Ein neues Gebiet war hinzugekommen: das Sammeln alter Stoffe. Soviel Freude ihm aber auch diese Sammlung gemacht hat, so konnte sie ihn doch nicht trösten über den Verlust seiner Impressionisten, die er 1913 hatte hergeben müssen. Immer wieder fing er an davon zu sprechen. Eine neue Impressionistensammlung zusammenzubringen war aber für ihn bei den neuen Preisen nicht mehr möglich.

Man tut Nemes Unrecht, wenn man ihn als einen reichen Kunstmäzen charakterisiert, der sich aus den Vorräten des Marktes die besten Kunstwerke heraussuchen konnte. Die Wahrheit ist, daß sein ganzes hinterlassenes Vermögen — wie ich es schätze — kaum ausreichen würde, um drei bis vier der Bilder zu bezahlen, die die besten und wertvollsten des Marktes sind. Vor einer Havemeyer in New York, einem Weydener in Philadelphia könnte seine Sammlung nicht bestehen, rein qualitativ beurteilt, vom Geldwert ganz zu schweigen. Aber so würde man Nemes auch nicht gerecht, sondern man muß sich fragen: was hätte Nemes mit Weydeners Mitteln zu Weydeners Zeit geleistet? Vom Wollen abgesehen, wo liegt dann aber die wirkliche Leistung, die uns veranlassen könnte, ihn besonders zu feiern?

Ich versuche diese Frage zu beantworten, indem ich mich auf den Einfluß besinne, den Nemes auf mich ausgeübt hat. Ich glaube damit keinen Fall zu beschreiben, der Ausnahmecharakter trägt, betrachte mich vielmehr in meinem damaligen Bildungsstadium (1909) als das Durchschnittsprodukt eines deutschen kunsthistorischen Lehrbetriebes. Ich entsinne mich der damaligen Diskussionen mit gleichaltrigen. Formale Analysen wurden vorgenommen, Gestaltungsweise und Stilwandlungen festgestellt, kurz es wurde eine Tätigkeit geübt, die zur Einsicht in den Grad der künstlerischen Leistung wenig beitrug.

Da trat Nemes mit einer Art des Sammelns hervor, bei der es keine prinzipiellen Unterschiede mehr gab, weder der Epoche noch der Schule nach. Dies erreichte er einerseits durch die Auswahl der alten Meister. (Tizian, Tintoretto, Greco und Goya waren für ihn die wichtigsten Künstler), andererseits dadurch, daß er von den alten Gemälden den „Gallerieton" entfernte, krepierten alten Firnis und gelben neuen. Eine farbige Welt erstand, der Auftrag erschien im Relief und ertrank nicht mehr in der Sauce, und es wurde wieder interessant, das Wirken des erregten Pinsels und das Werden des Farbkörpers auf kleiner Fläche zu studieren.

Sicher hat Nemes diese Betrachtungsweise nicht erfunden. Aber die Stunde war gekommen, wo ein Detailnaturalismus bei Künstlern und Kennern abgewirtschaftet hatte und eine tektonisch mathematische, eine konstruktive Weise ihre unfruchtbare Leere erwies. Da mußte eine Sammlung Begeisterung erregen, die absolut gewertet vielleicht gar nicht so vorzüglich war, aber durch ihre innere künstlerische Einheitlichkeit auf die Besucher einen Erregungszustand übertrug, den kein Museum bisher geboten hatte.

Unterhaltungen mit Nemes waren im hohen Grade anziehend. Er hatte sich über vieles Gedanken gemacht und faselte niemals. Von anderen Menschen sprach er eigentlich nur in Beziehung zu sich, und fast niemals tadelnd. Über Menschen, denen er etwas übel genommen hatte, schwieg er. Auf Diskretion legte er den größten Wert und übte sie vorbildlich.

Von Bildern sprach er gern, viel von seinen Absichten für die Zukunft, wenig von der Vergangenheit. Da er weder las noch gern zuhörte, wiederholte er sich öfters, und konnte nach Art der Autodidakten originalen Wert Gedanken beimessen, die seinen Zuhörern durchaus nicht neu waren. Aber ehe man nervös wurde, kam dann meist eine packende Wendung, die entschädigte.

Die Kunst macht glücklich, die Kunst macht unglücklich. Nemes war glücklich und unglücklich. Zwischen diesen Polen hielt er sich mit Standhaftigkeit, niemals passiv, aber oft schwermütig erscheinend. So war in ihm ein eigentümliches Spannungsverhältnis dauernd in Wirkung und bis zum Ende die Unruhe des Jünglings, der sich zu großem berufen fühlt und nach dem bisherigen nicht beurteilt sein möchte.

Nemes bot viele Möglichkeiten des Mißverständnisses, zumal er viele kleine Fehler hatte. Aber im ganzen gesehen kenne ich doch kaum einen Menschen, der der Sache so ergeben war wie er, und dabei so bemüht, niemandem Unrecht zu tun.

Eine Wirklichkeit beleuchten, die unkompliziert und ohne Widersprüche ist, hat keinen Erkenntniswert; denn die wertvolle Wirklichkeit, die historische Wirklichkeit ist nie eine Sache, sondern immer ein Leben, ein Mensch, der sich kämpfend bewährt. Ginge uns Nemes nichts mehr an, so genügte es, bei seinem Tode seine Erfolge zu preisen; da wir ihn nicht vergessen können, wollen wir sein wirkliches Bild erhalten und verbreiten.



MARZELL VON NEMES

PHOTO-ATELIER FULD IN MÜNCHEN



GEORG KOLBE, DER RATHENAU-BRUNNEN IM VOLKSPARK REHBERGE, BERLIN

CHRONIK

NACHRUF FÜR PELIZAEUS

Am 14. Oktober starb in Hildesheim Herr Wilhelm Pelizaeus, Dr. h. c. und Ehrenbürger von Hildesheim, im 80. Lebensjahre. Dieser Verlust geht alle Kunstfreunde an. Wer war Wilhelm Pelizaeus?

In der Ägyptensammlung des britischen Museums zu London stehen ganz friedlich eine Menge von täuschend angemalten Abgüssen zwischen den Originalen und werden im Katalog harmlos mit abgebildet. Im neuesten Londoner Katalog erscheint tatsächlich eine Figur, die im Museum zu Kairo steht, der berühmte „Scheich el Belem", der Dorfschulze.

Diesen Gesichtspunkt von vorgestern können kleinere Museen am leichtesten überwinden. Sie haben die Ellenbogenfreiheit, um diese ägyptische Kunst wirklich als Kunst hinzustellen. Sehr weit ist die Sammlung in Leyden in Holland hiermit gegangen. Am weitesten aber Herr Pelizaeus in Hildesheim, der seiner Vaterstadt ein Museum geschenkt — tatsächlich, nicht nur sozusagen geschenkt — hat. Diese Stadt, die vor beinahe tausend Jahren, zur Zeit des Bischofs Bernward, eine Hochburg der deutschen Plastik war, besitzt durch diese Schenkung ein ägyptisches Kunstmuseum von einer Bedeutung, wie sie in Europa nicht wieder vorkommt. Hildesheim hat für die ägyptische Kunst, als Kunst, das Museum der Zukunft.

Herr Pelizaeus lebte als Kaufmann jahrzehntelang in Kairo, als Importeur und als Erbauer von Eisenbahnen. Schon als junger Mensch interessierte er sich für die Kunst der alten Ägypter, kaufte einiges, begann zu sammeln und wurde ein Sammler, wie so mancher, der dort unten lebte. Aber von so manchen unterschied er sich bald dadurch, daß ihn nicht das Altertümliche und die Kuriosität dieser Dinge, die da ausgegraben und gefunden, wieder eingegraben und gefälscht und gehandelt wurden, besonders lockte, sondern daß er das Künstlerische darin sah, so scharf und so fein sah, wie wenige in den achtziger und neunziger Jahren. Aber es war keine flüchtige Neigung und ein Zeitvertreib, was ihn fesselte, sondern Liebe. Er lernte alles, was es zu lernen gab. Die Überschüsse aus seinen Einkünften kamen immer ausschließlicher seiner Sammlung zugute, und als diese Überschüsse groß genug waren, fing er an Ausgrabungen zu machen, nicht wie ein Schatzgräber, der Gold sucht, sondern streng wissenschaftlich, als der halbe Gelehrte, der er geworden war, mit dem ganzen Apparat der ägyptologischen Technik, manchmal zusammen

mit deutschen Ägyptologen, manchmal allein. Das Grabungsfeld liegt bei den Pyramiden von Gizeh, nicht weit vom großen Sphinx, also auf bestem ägyptischen Boden. Und dieses Ganze schenkte er seiner Vaterstadt. Die gab ein Gebäude her und stellte einen Ägyptologen als Direktor an. Als der Krieg den Sammler aus Ägypten vertrieb, zog er sich nach Hildesheim zurück, in sein Museum, das die Stadt als kostbaren Besitz pflegt und ausbaut. Die Stadt weiß, daß der Besitz dieses Museums, mag er auch gewisse Geldopfer nötig machen, einer ihrer Ruhmestitel ist und von einer niemals zu überschätzenden Bedeutung für das Geistesleben. Wenn Deutschland seine geistigen Güter nicht aufgibt, wenn die heranwachsende Generation also den Glauben an geistige und künstlerische Güter nicht verliert, wird Hildesheim unter den Kulturstätten eine große Aufgabe erfüllen können. Dann aber ist dies das Werk eines einzigen Mannes. Paul de Lagarde hat einmal gesagt: „Institutionen sollen wirken wie Persönlichkeiten, Personen sollen wirken wie Institutionen". Das Pelizaeus-Museum wirkt persönlich wie kaum ein anderes Kunstmuseum. E. Waldmann

EMIL WALDMANN

In diesem Monat vollendet der neulich zum Professor ernannte Direktor der Bremer Kunsthalle Emil Waldmann sein fünfzigstes Lebensjahr. Seit mehr als zwanzig Jahren ist er diesen Heften ein wertvoller und vielseitiger Mitarbeiter. Die Leser kennen ihn also unmittelbar.

Unter seinen Kollegen von der Kunstgeschichte zeichnet er sich aus durch eine seltene Allseitigkeit der Interessen und Kenntnisse. Er hat gute Bücher geschrieben über Antikes und über Leibl, über Tintoretto, den modernen Sammler und die Impressionisten. Überall ist er eigentlich zu Hause. Und immer hat er verstanden — was so wenige können — als Kunstgelehrter ein passionierter Kunstliebhaber zu sein. Seine Kunsthalle in Bremen ist eine der allerbesten Galerien moderner Kunst in Deutschland; die Ausstellungen, die er in Bremen oder im Reich gemacht hat, entschieden stets irgendwie eine Frage. Er hat die glückliche Hand und behält meistens Recht, weil er in der Kunst nicht alt und neu in erster Linie unterscheidet, sondern in allem das ewig Aktuelle und das wahrhaft Klassische — auch das von heute — sucht. Er kann im einzelnen irren, aber er ist „von Natur richtig"; er verwirklicht in seiner Arbeit die Forderung Lagardes, die er auf dieser selben Seite zitiert hat. Ein Museumsmann, wie man ihn sich nicht besser wünschen kann, ein Schriftsteller, dessen sachlichem Ernst die Leichtigkeit des Ausdrucks zur Verfügung steht, ein Kenner, der es nie verlernt hat und nie verlernen wird, in die Kunstwerke verliebt zu sein! K. Sch.



UNSTAUSSTELLUNGEN

POELZIGS I. G.-FARBENHAUS IN FRANKFURT a. M.

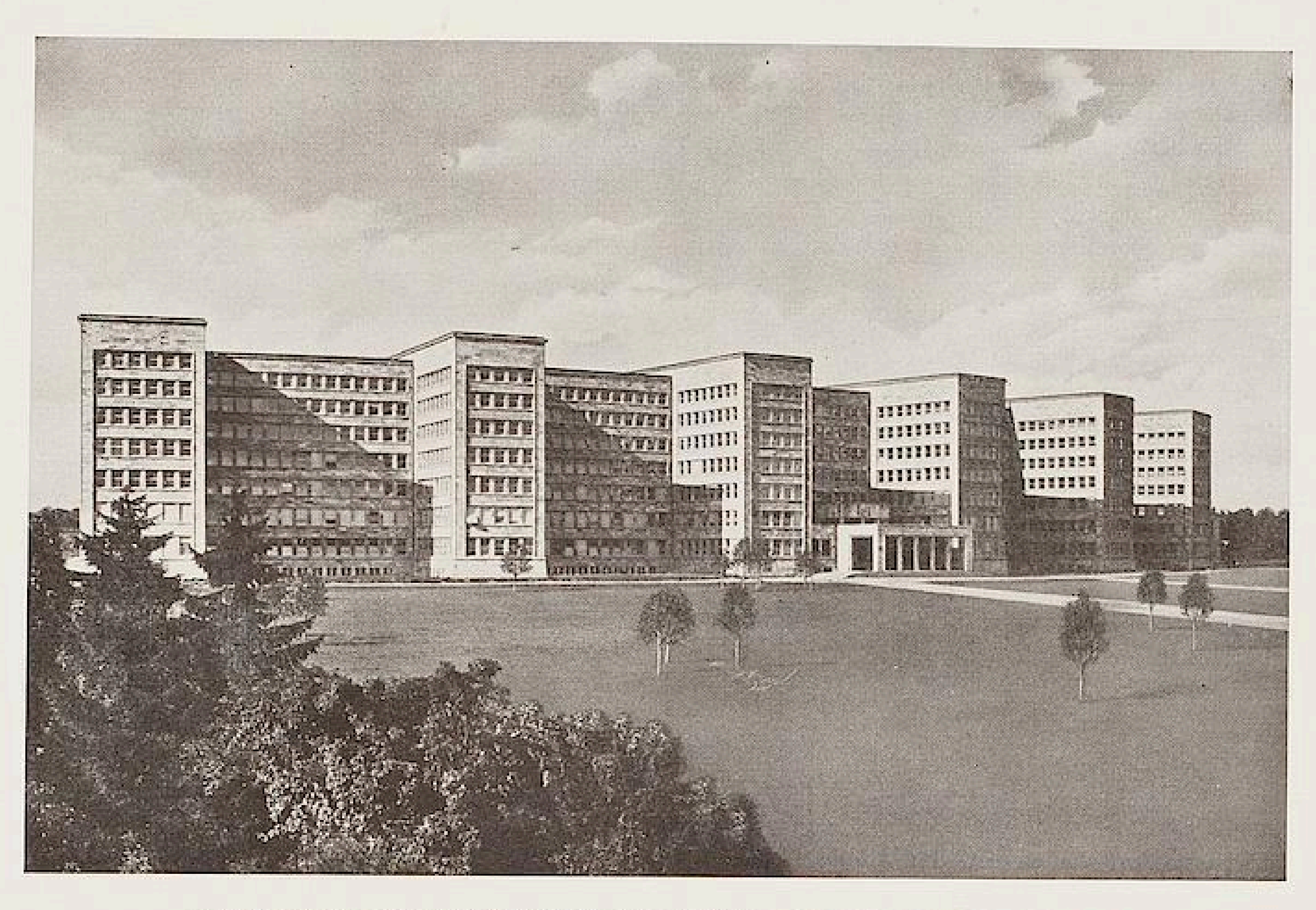
Das von Hans Poelzig geschaffene Verwaltungsgebäude der I. G. Farben wurde dieser Tage seiner Bestimmung übergeben. Der mächtige Baukomplex, der aus einem in zarter Kurve sich erstreckenden Längsbau von 254 Metern Länge und sechs dazu radial angeordneten, 41—50 Metern tiefen Querflügeln besteht, bestimmt nunmehr eindrucksvoll die Physiognomie des ganzen nordwestlichen Stadtteiles von Frankfurt. Die Disposition des Inneren ist die denkbar einfachste: an Korridoren, welche die ganze Länge des Gebäudes durchziehen, liegen die Geschäfts- und Büroräume, in den Querflügeln wurden die Treppenhäuser, Garderoben- und Toiletteräume sowie größere Büros untergebracht. Die Belichtung ist überall hell und klar, und die einzelnen Räume haben durch lichte Farben des Wandanstrichs in Schleiflack ein außerordentlich freundliches Aussehen erhalten. Die Eingangshalle und die Speisesäle, die Büros der Direktoren und die Sitzungssäle sind mit einer gewissen repräsentativen Note ausgestattet worden, durch Verkleidung der Wände und der Decken mit Marmor und Aluminium, mit edlen Hölzern, Intarsien, mit farbigen Fenstern. Diese wohl größte Bauaufgabe, welche Deutschland nach dem Kriege bisher zu vergeben hatte, ist im Ganzen mit einem starken Gefühl für die architektonischen Bedürfnisse der Gegenwart gelöst worden, ohne daß man dabei einem nüchternen Sachlichkeitsstil verfallen wäre.

Der Plan zur Erweiterung des Frankfurter Goethemuseums ist inzwischen in ein neues Stadium gerückt. In den beiden Nachbarhäusern des jetzigen Goethehauses, die auch schon zur Zeit Goethes gestanden haben, sollen elf Räume so hergerichtet werden, daß die bis jetzt zum größten Teile unzugänglich gebliebenen Sammlungen eine würdige Aufstellung erfahren können. Die beiden für diese Erweiterung in Aussicht genommenen Häuser entsprechen außen und innen architektonisch ganz den ideellen Zwecken, denen sie jetzt dienstbar gemacht werden sollen, und in jedem Einzelraum wird sich ein bedeutsamer Abschnitt aus dem Leben und Schaffen Goethes in zeitgenössischem Milieu spiegeln.

Gr.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Galerie A. Flechtheim vermittelte eine Anschauung von der Malerei des in Paris lebenden Italieners Giorgio de Chirico. Es ist eine stückweise zusammengesetzte, mit Zeittendenzen farcierte Malerei; ein Gemisch von Böcklin, Picasso, Redon, Renoir und anderen, in Verbindung mit faschistischer Gesinnung. Eine akademische Kompositionsweise, aufgefüllt mit einem aus antiken Architektur- und Skulpturteilen gebildeten Allegoriengerümpel, das mit der „großen Vergangenheit Italiens" renommiert. Ein Lieblingsmotiv ist das Pferd. Es sieht immer sehr komisch trojanisch aus und birgt in seinem Bauch alles Unheil des Stilisierens. Wo Chirico



HANS POELZIG, VERWALTUNGSGEBÄUDE DER I. G.-FARBEN, FRANKFURT a. M.

als Naturmaler auftritt, in Porträts, sind seine Bilder schlechter Thoma. Zu überraschen sucht dieser reaktionäre Revolutionär, indem er bildlich Gesprochenes wie Wirklichkeiten darstellt. Man sagt, zum Beispiel: Die Natur scheint ins Zimmer zu dringen. Das malt Chirico (Nr. 14), indem er in einem Zimmer den Ozean über den Fußboden branden und einen Wald darauf wachsen läßt. Bestenfalls Illustrationsideen. Damit blufft er die Lebensbluffer der Zeit. Es paßt das Faustwort: „Denn ein vollkommener Widerspruch ist gleich geheimnisvoll für Weise wie für Toren."

Daneben waren Skulpturen, Aquarelle und Graphiken von G. H. Wolff zu sehen. Der Herold Chiricos im Katalog heißt Carl Einstein; der Wolffs ist Max Sauerland, ein Mann, der anderen zum Vorwurf zu machen pflegt, daß er schlechte Augen hat. Er rühmt seinen Künstler so pathetisch, daß er mehr Mißtrauen als Vertrauen weckt. Wolff leidet zumeist unter einem Einfluß von Nolde. Hinzu kommt eine Schwäche in der Zeichnung. Sonst ist schon etwas vorhanden, was eine streng disziplinierte Ausbildung lohnte. Unter den Skulpturen gefallen die ganz kleinen am besten; sie sind plastisch empfunden und reizend erdacht. Leider strebt Wolff ins Kolossale. Die übergroßen Büsten Noldes und Schieflers, das Haupt der Gorgo — das alles sieht erzwungen aus. Im ganzen ist das Talent schwer zu fassen, weil es ihm an Entschiedenheit fehlt. Es bleibt der Eindruck, daß ein guter Kleinhandwerker sich von Zeit und Umwelt in eine ihm nicht gemäße „Monumentalität" steigern läßt.

Unter den achtzehn Sonderausstellungen im Hause der Juryfreien fiel Walter Klinkert mit Zeichnungen und Radierungen wohltätig auf. Die Arbeiten haben etwas Bestechendes durch eine geistreiche Akkuratesse und durch ein lebendiges Detailgefühl. Sie lassen an die geduldige Liebe der Nazarener denken, an den späteren Menzel und an den Lehrer Emil Orlik. Das Technische ist fast zu sehr schon raffiniert. Der Gefahr, die hier lauert, kann nur naive Empfindungskraft, die des Wunderns fähig ist, begegnen.

In der Galerie J. Casper stellte sich der junge Holländer Bob Gesinus Visser vor. „Kunst und Künstler" machte schon im 27. Jahrgang, Seite 403, auf ihn aufmerksam. Eine Begabung, auf die Rudolf Großmann starken Eindruck gemacht hat, noch ungleich, doch mit einem entschiedenen Sinn für das Wesentliche eines Eindrucks. Am selbständigsten scheinen mir die letzten Gebirgslandschaften größeren Formats. Die anderen Bilder sind, zu Teilen wenigstens, auch Produkte einer Formensprache, die für viele junge Maler heute malt und denkt.

In ähnlicher Weise sucht sich scheinbar auch Hasso v. Hugo — in der Kunststube — von Stilkonventionen der Gegenwart vorsichtig abzulösen. Über den Erfolg werden die nächsten Jahre entscheiden.

Schwerer wird sich der junge Rudolf Riester, ein Meidschüler, der in der Galerie Weber Pastelle und einige Ölbilder zeigte, zwischen Echtem und Unechtem zurechtfinden. Denn er ist für sein Alter schon allzu geschickt und gefällig, er arbeitet bereits in einer Manier. Wie er sich ausdrückt, das ist fesselnd; was er aber sagt, das ist zu wenig wesentlich.

Von George Grosz wurden bei Bruno Cassirer, wie im Vorjahr, Zeichnungen und Aquarelle ausgestellt. Es wäre eine Wiederholung des im XXVII. Jahrgang, Seite 269 u. ff. Gesagten, wollte ich über die Ausstellung ausführlich wieder referieren. Die sorgfältig gesiebte, gut gehängte Ausstellung

zeigt wiederum, daß Grosz unter den jüngeren Zeichnern zweifellos der begabteste ist, und daß sich in seinem Talent eine unnachgiebige Härte der Gesinnung, eine überraschende sachliche Treffsicherheit und eine seltene Kraft knapper Übertragung seiner Eindrücke in Schwarzweißwirkungen mit einer merkwürdig weichen, fast barock gefärbten Romantik, die in den Aquarellen zutage tritt, natürlich zu paaren weiß. Übrigens beweist diese Ausstellung, die den Betrachter in die Welt des Künstlers suggestiv hineinzuziehen versteht, daß es falsch wäre anzunehmen, Grosz hasse die Erscheinungen, die er darstellt, er sei nur sittlich entrüsteter Ankläger, ein Eiferer gegen verbrecherische soziale Zustände und gegen deutsche Spießer. Ein Künstler kann nicht dauernd eine Erscheinungswelt gestalten, wenn er sie — und sei es im Unterbewußtsein — nicht liebt. Grosz züchtigt, was er liebt. Wie er als Knabe einst gepackt war von dem Zirkusmilieu und dem Mißgeburtenkabinett bei Barnum und Bailey, so läßt den reifen Künstler nun der Zirkus der Straße, das Mißgeburtenkabinett des Lebens nicht los. Wie in den Zeichnungen von Wilhelm Busch und von Th. Th. Heine viel übertragene Selbstdarstellung ist, so ist auch in der Zeichnungswelt von Grosz eine Selbstanalyse enthalten. Er sieht und liebt im Leben die „schauerlich schönen Greuelpanoramengemälde".

Neumann-Nierendorf haben in der Königin-Augusta-Straße 22 kleine, anspruchslose Ausstellungsräume eröffnet. Es ist erfreulich, daß der selbstlos und passioniert für junge Kunst eintretende Nierendorf sich wieder selbständig gemacht hat, nachdem er seine Fähigkeiten im Verein Berliner Künstler — dem er ein hübsches Kabarett geschenkt hat — nicht hat entfalten dürfen. In der ersten Ausstellung fielen begabte, etwas überkluge Bilder von Xaver Fuhr und persönlich nuancierte Plastiken von Joachim Karsch auf.

Jeanne Mammen — Galerie Gurlitt — ist eine Gestalten der Unterwelt bevorzugende Illustratorin, in deren Zeichnungen kluge Routine die Anschauung überwiegt. Sie geht von außen an die Erscheinung heran — und bleibt draußen. Sehr geschickt, aber nicht eigentlich mehr. Die Ölbilder sind ohne jede Kultur.

Über die aufschlußreiche Ausstellung von Bildern des Belgiers Masereel in der Galerie Viktor Hartberg wird im nächsten Heft ausführlicher berichtet werden. K. Sch.

MÜNCHEN

In der Gruppe der Juryfreien, die ihren alten Namen weiterführen, obwohl er nicht mehr ganz auf ihre Organisation zutrifft, hat sich während der beiden letzten Jahre der Münchner Malernachwuchs gesammelt. Sie tritt als Kampftruppe gegen Münchens partikularistische Abschnürungspolitik und als lebendige Arbeitsgemeinschaft ehrlich bestrebter Jugend in Erscheinung. Die jüngste Sammelausstellung wies Leistungen auf, die zwar großenteils noch hinter dem Erstrebten zurückbleiben, als schöne Fortschritte aber ein Versprechen enthalten — so W. Panizaes Tessinlandschaften, weiter Bilder des begabten Rudolf Ernst, Karl Schäfers, Günther Graßmanns. Weitaus stärkster Eindruck: die drei Bilder von Josef Scharl. Er knüpft in der Malweise flüchtig bei van Gogh an, hat aber mit seiner eindringlich malerischen Belebung der Lokalfarbflächen und durch die ursprüngliche Kraft seiner schicksalenthüllenden Bilder aus der proletarischen Sphäre längst die Eigenwüchsigkeit seines stark und frei aus sich herauslebenden Talents erwiesen. Seine neuen in Paris gemalten Bilder zeigen bei gleichbleibender Unmittelbarkeit des Ausdrucks etwas leuchtendere Farben und zugleich eine neue Freiheit in der wuchtigen Zeichensetzung. — München verdankt dem Graphischen Kabinett von J. B. Neumann und Günther Franke die von Ludwig Grote zusammengestellte interessante Schau moderner Bildwirkereien. — Die Galerie Caspari, nach dem tragischen Tod ihres Besitzers räumlich etwas beschränkter, zeigt Aquarelle von Unold, die nicht allzu hohe Ansprüche stellen. Bei Heinemann sah man guten Münchner Durchschnitt in einer Kollektivausstellung Max Braumanns. Den Mangel an geeigneten staatlichen oder städtischen Ausstellungsräumen ließ die Unterbringung der recht bedeutsamen Schau georgischer Kunst in der Aula der Akademie der bildenden Künste von neuem bewußt werden: die Kopien mußten hoch übereinander gehängt und eine größere Anzahl Buchminiaturen und Architekturaufnahmen in einer schlecht beleuchteten Ecke neben der Garderobe untergebracht werden.

Die Staatsgalerie ist neu geordnet. Bilder Münchner Maler aus der alten Secession (Habermann, Stucks „Krieg", Herterich, Keller) und Uhdes Himmelfahrt wurden in die Neue Pinakothek herübergeholt — ein dringend notwendig gewordener, leider noch nicht radikal genug durchgeführter Reinigungsprozeß, insofern die Staatsgalerie das Programm, „das Gegenwärtige, sowie das die Gegenwart und Zukunft noch wesentlich Mitbestimmende zu vereinigen", noch erfüllen soll. Durch diese Maßnahme ist vor allem die Schaffung eines würdigen neuen Marées-Saales möglich geworden. Man hat für die großen Bilder (Hesperiden, Werbung usw.) an Stelle des vertieften, immer etwas zu nüchtern wirkenden überbelichteten Raums, in dem sie sich in ihrer Eigenlebigkeit nicht genügend behaupten konnten, einen etwa gleichgroßen Oberlichtsaal mit verstellbarer Abblendevorrichtung geschaffen. In dem durch Abschrägung der Raumwinkel entstandenen Oktogon ist eine sinngemäßere Zusammenfassung der großen Kompositionen und eine stärkere Eigenwirkung der Bilder erreicht. In dem vorüberführenden Gange sind die Reliefs mit Jagdszenen von Hildebrand aufgestellt. Ein anschließender kleinerer Raum, der frühere Plastiksaal, mit (leider nicht voll ausreichendem) Seitenlicht nimmt jetzt die vordem im Eingangsraum hängenden Bilder Marées' auf, ergänzt durch die großen Kartons „Der Sieger", „Huldigung" und „Reitschule". In den Fensternischen stehen Kleinplastiken von Stuck: ein jämmerliches Pendant zu Marées. Der frühere Marées-Saal ist zum Plastiksaal geworden und dazu trefflich geeignet. Überaus peinlich allerdings wirkt die starr symmetrische Aufstellung: bedeutende Objekte wie Porträtbüsten Rodins, Plastiken von Minne, Matisse, Degas usw. werden in dem streng militärisch ausgerichteten Ensemble zu subalternen Dienstleistungen degradiert. Trefflich zu dem ganzen dekorativen Arrangement paßt dann allerdings die Hängung von Hodlers „Lebensmüden" zwischen in Gruppenkolonne aufmarschierenden Porträtbüsten im Vorsaal. Als Neuerwerbung erscheint, vorläufig in Gips, Albikers „Aufsteigende Nacht", etwas zu anspruchsvoll den Raum zwischen Kolbes „Nacht" und Lehmbrucks weiblichem Torso beherr-

schend. Vorzüglich repräsentiert sich jetzt nach dem von Trübner, Thoma, Haider beherrschten Eingangssaal der an qualitativer Erlesenheit einzigartige Raum Leibls und seines Kreises. In den übrigen Sälen trifft man noch immer manches Entbehrliche oder Lokalgrößen, für die ja nun die Städtische Galerie geschaffen ist. Die junge Kunst hat in bescheidenem Maße Einzug gehalten; in einem Gang sind Aquarelle von Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel aufgehängt; von lebenden Münchnern hat sich Caspar neben Munch und Corinth, den Paten seiner Kunst, Schinnerer neben Weißgerber, Achmann neben Gauguin zu behaupten. Unter den (allerdings noch nicht aufgehängten) Neuerwerbungen seien erwähnt: Beckmanns Badekabine und Scharls Mutter und Kind. Der Franzosensaal ist durch Überführung der Daumier, Courbet, Delacroix aus der Neuen Pinakothek vervollständigt und in seiner Geschlossenheit mit Rodins Kauernden in der Mitte ein überwältigender Eindruck.

Ein Verlust scheint München bevorzustehen: Emil Preetorius trägt sich mit dem Gedanken, ganz nach Berlin überzusiedeln. Man ist in München die bei derartigen Wegberufungen in der Presse angestimmten Klagetöne nunmehr gewöhnt, möge man statt Klagen zielbewußtes Handeln lernen; es scheint an der Zeit.* Hans Eckstein

NEUES AUS AMERIKA

Das Hauptereignis im Museum of modern Art ist eine Ausstellung von Corot und Daumier. Von Corot werden 36 Bilder und 8 Zeichnungen gezeigt, von Daumier 48 Bilder, 29 Aquarelle und Zeichnungen und viele Lithographien. Die Bilder kommen aus amerikanischem Privatbesitz und aus europäischen Museen, z. B. aus dem Louvre, der Berliner Nationalgalerie, dem Folkwang-Museum usw. Zum Komitee gehört für Frankreich Briand, für Deutschland der Kultusminister Grimme, die Geheimräte L. Justi und Sievers und Dr. Gosebruch. — Später wird das Museum eine Ausstellung moderner deutscher Kunst bringen. Vor allem sollen die Künstler der „Brücke" berücksichtigt werden. — In demselben Museum wird eine Lautrec-Ausstellung geplant.

Die neue Marie Harriman Gallery eröffnete ihre Ausstellungen in der 57. Straße mit einer Kollektion französischer Bilder des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts von hohem Niveau.

Auf der 29. Carnegie Institute International Art Exhibition hat Picasso mit einem Bildnis seiner Frau den ersten Preis (1500 Dollars) erhalten. Zur Jury gehörte Henri Matisse. Es waren 439 Bilder ausgestellt, davon 278 europäische.

Das Metropolitan Museum of Art erhielt ein Vermächtnis des Rechtsanwalts G. M. Andrews in Höhe von 350000 Dollars.

Die College Art Association veranstaltet eine große Wanderausstellung moderner Franzosen in den Universitäten der Vereinigten Staaten.

Eine Ausstellung bei Knoedler in New York enthält nur 12 Bilder; es sind aber Meisterwerke, und so gehängt, daß fast jedes Bild eine ganze Wand der schönen Räume für sich hat. Von Cézanne sieht man ein Männerbildnis, das zwischen 1886 und 1889 entstanden ist (Sammlung Vollard), und ein Bildnis seiner Frau (1892, Sammlung Halversen, Stockholm); von Corot ist das Bildnis des Fräulein de Fondras da (1872, Sammlung Emile Dekens). Degas ist vertreten mit dem hier schon abgebildeten Bildnis Martelli (28. Jahrgang, Seite 507), Delacroix mit einer Szene aus Algier (1862, Sammlung Prinz Wagram), Gauguin mit zwei, van Gogh mit drei Bildern und Renoir mit einer Frau bei der Toilette. Dann folgen noch Seurat und Toulouse-Lautrec.

Durand-Ruel veranstaltete eine Ausstellung von Werken Bertha Morizots und Mary Cassats.

Dr. Hermann Post (New York)

* Anmerkung der Redaktion: Nach neueren Meldungen heißt es, daß Preetorius in München bleibt. Im nächsten Heft wird wohl Endgültiges zu sagen sein.



JOSEF SCHARL, IM CAFÉ

AUSGESTELLT BEI DEN JURYFREIEN IN MÜNCHEN

NEGERKUNST

Wir bilden auf dem Titelblatt eine schöne Negerplastik ab. Sie stammt aus der Ausstellung altafrikanischer Negerkunst im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, die bis Ende dieses Jahres dauert. Die Kunst des Kongo wird durch wichtige Stücke aus dem Museum Tervueren und aus belgischem Privatbesitz vertreten. Auch die Pariser Privatsammlungen und der Trocadéro haben einige Hauptwerke beigesteuert. Daneben werden die bekannten Kopien der Expedition Frobenius gezeigt.

NEUE BÜCHER

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 24. Band: Mandern—Möhl. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1930.

Jeder neue Band ist eine Freude, weil jeder das groß — vielleicht zu groß — angelegte Werk dem Ende näher bringt und die Sorge mindert, es könne stecken bleiben. Mit diesem 24. Band ist der namenreiche Buchstabe M fast erledigt. Mit Mantegna, Menzel, Michelangelo und anderen Hauptkünstlern. Es droht noch das S. Was übrig bleibt, wird zu bewältigen sein. Wie unerbittlich die Redaktion geworden ist, spürt man überall. Das Biographische ist auf das Allernotwendigste beschränkt worden. Wobei sich Ungleichheiten wohl nicht vermeiden ließen. Manet hat, zum Beispiel, nicht mehr Platz bekommen als George Marées oder Mengs. Eingehend sind überall die Literaturangaben behandelt. Unsere besten Wünsche gelten nun dem nächsten Band. K. Sch.

Thespis, Das Theaterbuch 1930. In Verbindung mit Kurt Karl Eberlein und Oskar Fischel herausgegeben von Rudolf Roeßler. Bühnenvolksbundverlag, Berlin. 25 Bildtafeln.

Eine Sammlung höchst instruktiver, ausgezeichneter Aufsätze; aber nicht eine Sammlung des zufällig Vorhandenen, sondern eine planvoll disponierte. Alle Beiträge schildern die wahrhaft bildenden Kräfte des Theaters, ausgehend hier von der Schauspielkunst, vom Begriff des Tragischen, vom Musikalischen oder Tänzerischen, dort vom Zuschauer, von der Inszenierung, vom Bühnenhandwerk, von der Theaterwissenschaft oder vom Anteil der bildenden Kunst. Aufsätze über Volkskunst, Marionetten, Theaterbau, Theatermuseen, über Historisches und ganz Aktuelles schließen sich organisch an. Eine ausführliche Bibliographie, von 1924 bis 1929 reichend, ist besonders wertvoll. In dem Buch ist viel Wissen, viel Anschauung, viel kluges und schönes Wollen vereint. Die Mitarbeiter wirken wie eine freie Brüderschaft. Und jeder Freund des Theaters fühlt sich beim Lesen in diese Brüderschaft aufgenommen. K. Sch.

Bernhard Hoetger, Bildhauer. Herausgegeben von Albert Theile. Mit den Kritiken von G. Biermann, K. Edschmid, M. Osborn, L. Roselius und L. Vauxelles. 39 Abbildungstafeln. Angelsachsenverlag G. m. b. H., Bremen.

Das Buch soll eine Verherrlichung sein. Es beginnt mit dem Satz des Herausgebers: „Hoetger heißt das große schöpferische Erlebnis unserer Tage." In diesem Ton ist das meiste. Hoetgers Arbeit verdient aber weder Übertreibungen dieser Art noch überhaupt ein solches Buch. In seinem künstlerischen Treiben ist unendlich viel Unechtes; es ist eine von Grund auf falsche Genialität darin, ein dramatisches Getue, das sie um allen Kredit bringt, eine Rodingeste, die unerträglich wird, ein Furor, dem man nicht eine einzige Empfindung glaubt. Kunstbücher dieser Art sind kompromittierend für die Kunst. K. Sch.

Der kluge Zeitgenosse. Aus dem Irrgarten der deutschen Kritik. Herausgegeben von Rudolf K. Goldschmit. Niels Kampmann Verlag.

„Der gescheiteren Nachwelt gewidmet." Auf diesen Ton geistreicher Ironie ist das ganze Buch gestimmt. Es enthält auf zweihundert Seiten kritische Aussprüche namhafter Literaturhistoriker, Dichter, Komponisten, Journalisten, Schauspieler, Philosophen, Geschichtsschreiber usw., die sich damit vor der Nachwelt selbst ad absurdum geführt haben. Der Leser wird aus eigener Kenntnis manches ergänzen können; aber das macht das Buch nur um so interessanter. Er wird jedoch auch an das Gegenteil denken: an die Fälle kritischer Prophetie (die allerdings zumeist eine Gabe der Künstler ist). Ein ungewollter Witz ist, daß der Herausgeber ein räsonnierendes „Verzeichnis der Kritiker" anfügt, in dem er selbst ein paarmal denselben Fehlern verfällt, die er vorher so amüsant geißelt. K. Sch.

Staatliche Museen zu Berlin: Gesamtführer. Zur Hundertjahrfeier herausgegeben vom Generaldirektor. Mit 83 Abbildungen und 20 Grundrissen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Übersichtlich und kurz führt dieses wohlfeile Buch auf 334 Seiten durch die folgenden Abteilungen der Berliner Museen: Antike, Ägypten, Kupferstichkabinett, Vorderasien, Islam, Bildwerke der christreichen Epochen, Gemäldegalerie, Münzkabinett, Museumsbibliothek, Zeughaus, Schloßmuseum, Asiatische Sammlungen, Amerikanische, Afrikanische und Ozeanische Sammlungen, Vorgeschichte, Deutsche Volkskunde und Staatliche Kunstbibliothek. Den erläuternden Text haben die Abteilungsdirektoren geschrieben. Aus jeder Abteilung sind wichtige Stücke der Sammlungen abgebildet. Ein besseres Hilfsmittel zu schneller Orientierung und gründlicher Einführung kann sich der Museumsbesucher nicht wünschen. K. Sch.

Paul Adolf Seehaus. Briefe und Aufzeichnungen. Verlag Friedrich Cohen, Bonn.

Ein pietätvolles Gedenkbuch für den 1891 geborenen und schon 1919 gestorbenen Rheinländer, der als Maler und Graphiker einen Ruf hat. Die Briefe und Aufzeichnungen berühren sympathisch durch einen Ton ruhiger Vernunft ohne falschen Überschwang. Allerdings auch ohne viel Temperament. Den Freunden des Künstlers wird die anspruchslose Gabe willkommen sein. K. Sch.

Wilhelm Busch, sein Leben und sein Werk. Dargestellt von Robert Dangers. Mit 56 Abbildungen. Verlagsanstalt Hermann Klemm A. G., Berlin-Grunewald.

Es läßt sich eine Biographie dieses merkwürdigen und großen Doppeltalents, dieses gutgelaunten Skeptikers psychologisch schärfer und mit reicheren Hintergründen denken, phantasievoller und kongenialer; auch kritischer. Doch bleibt diese Arbeit von Robert Dangers schätzenswert, durch die genaue Kenntnis alles einzelnen und durch die einfach klare

Mitteilung des Tatsächlichen. Aus allem geht hervor, daß der Verfasser sich lange und liebevoll mit seinem Thema beschäftigt hat, daß ein Stück Lebensarbeit dargeboten wird. Neu ist, was man über den Plastiker Busch erfährt. Diese Biographie ist vielleicht nicht die endgültige; jedenfalls wird aber jeder zukünftige Biograph sie seiner Arbeit zugrunde legen müssen. Mit dem Buch ist, wie man zu sagen pflegt, „eine Lücke geschlossen". Wenn auch nicht endgültig.

K. Sch.

Walter Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne. I. Von David bis Delacroix. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Die „Parallelität der Struktur innerhalb der Periode von David bis Delacroix zu der malerischen Entwicklung von der Hochrenaissance zum Hochbarock", die eingehend begründet wird, dient als Leitfaden einer Geschichte der französischen Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Es wird der Versuch gemacht, mit dem Rüstzeug der Kunstwissenschaft in das immer noch dunkle Bereich der uns zeitlich am nächsten stehenden Vergangenheit hineinzuleuchten. Materialkenntnis, Belesenheit und selbständiges Urteil befähigen den Verfasser in besonderem Maße zu dem schwierigen Unternehmen. Wer sich mit diesem Kapitel der Kunstgeschichte beschäftigt, darf an dem inhaltreichen kleinen Bande nicht vorübergehen.

G.

Arthur Rümann, Das illustrierte Buch des neunzehnten Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland. 1790—1860. Insel-Verlag, Leipzig.

Ein Sonderkapitel aus der Geschichte der neueren Graphik wird hier im Hinblick auf den Sammler im Ausschnitt behandelt, zugleich damit ein Kapitel der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ausführlicher geschrieben, als es in größerem Zusammenhang, etwa in meiner „Graphik der Neuzeit" möglich war. Man ist dem Verfasser dankbar für die Mitteilung seiner außerordentlichen Kenntnisse auf dem Gebiete, das er als Sammler und Forscher eingehend durcharbeitet hat. Hoffentlich läßt er dieser Geschichte auch die Bibliographie folgen, die dem Liebhaber der Buchillustration als Leitfaden dienen soll.

G.

Cornelis Veth, Comic Art in England. Menno Hertzberger, Amsterdam 1930.

Das Buch ist eine gute Ergänzung zu Rümanns Werk für ein bestimmtes, wichtiges Gebiet englischer Illustration, deren besondere Stärke die Karikatur gewesen ist. Am Anfang stehen Gillray, Rowlandson, Cruikshank. Mit dem Beginn des Punch setzt ein zweites Kapitel ein. Neben bekannten Namen wie Doyle lernt man minder bekannte Zeichner kennen. Charles Keene schließt sich an. Am Ende steht Max Beerbohm, dessen Stil bei der Simplizissimus-Gruppe in Deutschland anklingt.

G.

Richard Cantinelli, Jacques Louis David. G. van Oest, Paris, Brüssel 1930.

Seit fünfzig Jahren ist kein größeres, zusammenfassendes Werk über den Maler David erschienen — auch der hundertjährige Todestag dieses großen Künstlers vor fünf Jahren wurde in Paris nicht zum Anlaß einer rückschauenden Ausstellung —; so begrüßt man dieses reich illustrierte Buch, das die Geschichte von Davids Leben mit den vier Etappen: Rom, Revolution, Kaiserreich, Exil eindrucksvoll zeichnet. Über das Wesen seiner Kunst bliebe allerdings manches noch zu sagen. Die eminente Bedeutung der Kunst Davids an der Scheide zweier Zeitalter zu klären, lag außerhalb der Absicht einer biographischen Darstellung. Ein Katalog der sämtlichen Gemälde macht das Buch zu einem nützlichen Nachschlagewerk.

G.

Objektive Wertgruppierung. Kunstmonographische Übersicht über das Werk des Walter-Kurau. Dr. Ernst Zierer. I. I. Ottens Verlag, Berlin-Frohnau.

Ist der Titel verständlich? Wohl kaum. Nach der Lektüre wird er nicht verständlicher. Ein wunderliches Produkt und ein Versuch am untauglichen Objekt. Denn die 48 Abbildungen lehren einen durchaus unwesentlichen Künstler kennen. Die Zeit wirft merkwürdige Blasen auf!

K. Sch.

Jahrbuch der Deutschen Museen. 3. Jahrgang. Herausgegeben von A. Schramm. Wolfenbüttel, Heckners Verlag.

Es enthält die Adressen und orientierenden Angaben von 1600 deutschen Museen (so viele gibt es!) und 499 Museumsbeamten. 54 deutsch-österreichische Museen kommen hinzu. Als Nachschlagewerk ist dieses Jahrbuch sehr brauchbar.

K. Sch.

Dürer-Kalender für Kultur und Kunst 1931. Herausgegeben von Karl Maußner. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A.

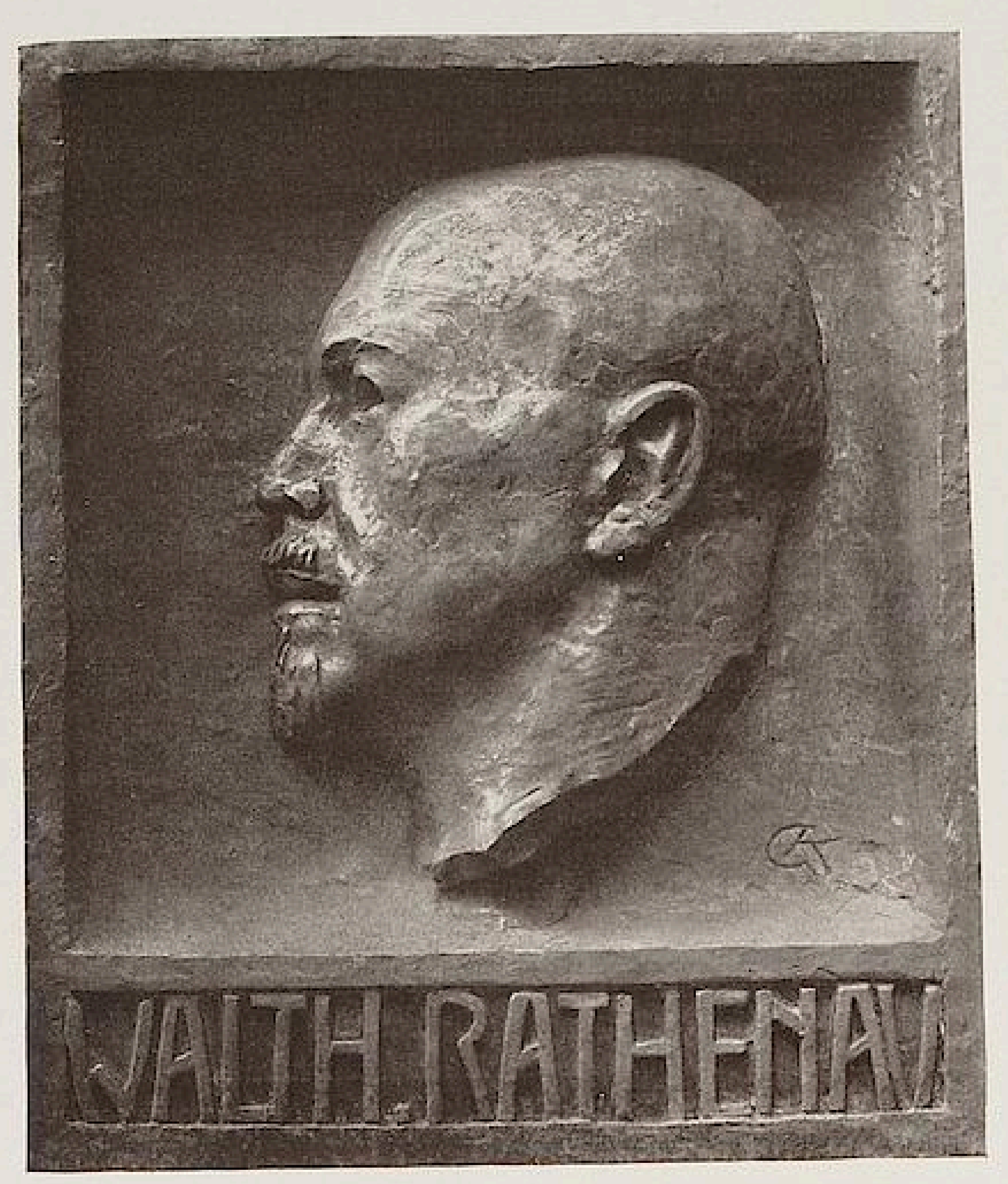
Ein Wandkalender mit Reproduktionen schöner alter (und einiger moderner) Kunstwerke. Auf den Rückseiten der Wochenblätter sind Essais, Gedichte usw. abgedruckt. Das Ganze hat Haltung.

K. Sch.

Leonard Woolley: Ur und die Sintflut. Leipzig 1930. F. A. Brockhaus. — 137 Seiten und 93 Abbildungen.

Nachdem der Ausgräber von Ur in dem Buche über die Sumerer (deutsche Ausgabe: „Vor fünftausend Jahren." Franckh Verlag, Stuttgart) die Bedeutung dieser bisher unbekannten, in den letzten Jahren ans Tageslicht getretenen Kultur, dieser ältesten Kultur im Bereiche der Mittelmeervölker, geschrieben und die Geschichte der alten Sumerer skizziert hatte, gibt er in diesem neuen, reich illustrierten Bande die Geschichte der Grabungen in der Stadt Abrahams in Cheldaea. Sieben Jahre Ausgrabungen, höchst anschaulich geschildert, stellenweise so aufregend zu lesen wie ein guter Roman, aber fern von aller Phantasterei, genau so solide geschrieben wie solide gegraben wurde. Aber nicht nur über die epochemachenden Funde aus den ältesten sumerischen und den Sintflut-Schichten erfährt man alles, was man wissen möchte, sondern auch über den Tempel in El Ubaid, 1919 und 1923/24 gegraben, diesen Tempel, dessen Schmuck an Kupferskulpturen, Mosaikfriesen und Perlmuttersäulen oben im British-Museum in einem Saal, den man nur schwer findet, in Glasschränken steht, trotzdem dies alles doch zehnmal schöner und hundertmal wichtiger ist als die Kacheln des Ischtar-Tores. Die Welt wird immer älter und immer interessanter.

E. Waldmann



GEORG KOLBE, RELIEF VOM RATHENAU-BRUNNEN
IM VOLKSPARK REHBERGE, BERLIN

Herbert Koch, Apollon und Apollines. Akademische Antrittsrede. Stuttgart 1930, Verlag von W. Kohlhammer. 14 Seiten, 11 Abbildungen.

An einigen charakteristischen Beispielen von Statuen Apollos und der Apollines, von Siegerstatuen, Weihstatuen und Grabfiguren, gewählt aus dem Denkmälerschatz der Epoche zwischen Homer und Alexander dem Großen und in guten Abbildungen vorgeführt, zeigt der Kunstarchäologe Herbert Koch, Studninzkas Nachfolger auf dem Leipziger Lehrstuhl, was die Griechen sich unter Apollo vorstellten, was ihr (nicht unser) Ideal von edler Männlichkeit war und weshalb Apollo der schönste unter den Göttern war. Belege aus dem Umkreis der antiken Literatur helfen die Vorstellung klären. Es gab nie viele Archäologen, die bei so viel Gelehrsamkeit ein so feines Empfinden für künstlerische Werte haben und die eine künstlerisch so anschauliche, klare und lebendige Sprache reden. E. Waldmann

Herbert Koch, Probleme der Spätantike, Vortrag auf dem deutschen Historikertag. Stuttgart 1930. Verlag von W. Kohlhammer, 64 Seiten, 23 Abbildungen.

Herbert Koch, dem wir ein ganz ausgezeichnetes Buch über römische Kunst verdanken (erschienen in Jedermanns Bücherei 1925, F. Hirth, Breslau), äußert sich in diesem Vortrag über das weitere Thema der spätantiken Kunst, über das wir ja so wenig Zuverlässiges wissen. Mit der Fragestellung „Orient und Rom" ist es ja nicht getan, die Dinge liegen noch verwickelter und viel tiefer. Endlich wagt einmal wieder einer über Verfall zu reden, über die Auflösung der hellenischen Formenwelt, über die Rolle, die das innerhalb des Römerreichs entstandene, erstarkte und schließlich siegreiche Christentum und in Wechselwirkung mit ihm der Orient bei diesem Prozeß spielte. Den Römern wird nichts genommen von dem, was sie Großes in der Kunst geleistet haben, in Architektur, historischem Relief und im Bildnis. Aber es wird gezeigt, daß und wie und weshalb dies etwas andres und etwas neues ist gegenüber dem Griechischen. Jakob Burckhardt hätte diese Schrift wegen ihres hohen Standpunktes und wegen ihres Ideenreichtumes geliebt. E. Waldmann

Walter Hege und Gerhart Rodenwald: Die Akropolis. Berlin, Deutscher Kunstverlag. 1930.

Daß auf dem Titel der Name des Künstlers, der die Photographien gemacht hat, an erster Stelle steht, könnte vermuten lassen, es handle sich um ein Bilderbuch mit Text. Es ist aber nicht so. Was Rodenwald geschrieben hat, ist Wissenschaft, wenn auch „nur" Wissenschaft als Voraussetzung. Er sagt alles, was man über die Akropolis, ihre Geschichte und ihre Bauten heute weiß und wissen kann. Allerdings sagt er es in künstlerischer Form. Er redet in einer Weise über das Klassische, die still begeistert. Die Bilder aber, über deren Entstehungsgeschichte der Kunstphotograph Walter Hege auf dem Umschlag plaudert, sind die schönsten, die von Architektur (und welcher Architektur!) jemals aufgenommen wurden. Viel schöner noch als die von Boissanas. Und alle Schatten sind so durchsichtig wie das Licht von Attika. Der Druck der mehr als hundert Tafeln und der Textabbildungen ist eine Leistung ersten Ranges. E. W.

George Grosz: „Über alles die Liebe."

Sechzig neue Zeichnungen (bei Bruno Cassirer, Berlin). Mit einem charaktervollen Vorwort des Künstlers. Diese Folge unterscheidet sich von früheren in einer wesentlichen Nuance. Auch diese Zeichnungen umkreisen freilich ein bestimmtes Motiv — die Liebe in meist eklen Großstadtformen —; und durch sarkastische Titel, deren Knappheit eine besondere Fähigkeit von Grosz kennen lehrt, wird die Tendenz noch verstärkt. Dennoch sind die Zeichnungen nun wesentlich nach der künstlerischen Qualität gewählt. Dadurch tritt der Zeitrichter mehr zurück und der Künstler mehr hervor; und es zeigt sich deutlicher noch als früher die eigene Art von Formgefühl. K. Sch.

GRAPHIKMARKT IM HERBST

VON

ERHARD GÖPEL

In den letzten Jahren ist es in Deutschland mehr und mehr Brauch geworden, die Richtlinien für den Markt alter Graphik auf konzentrierten, großen Auktionen im Frühjahr und Herbst festzustellen. Diese Sitte hatte in den Jahren der Hausse die Folge, daß nach den immer erfolgreichen Auktionen das Preisniveau alle halbe Jahre ganz allgemein höher gelegt wurde, bei der Publizität der Ergebnisse in



FERDINAND v. OLIVIER, BLICK VOM MÖNCHSBERG AUF URSULINENKIRCHE UND SALZACH. 1819. BLEISTIFTZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT. AUSGESTELLT IN DESSAU

Zeitung und Zeitschrift kein Wunder. Der Nachteil dieser Konzentrierung und leichten Übersehbarkeit zeigt sich für den Handel im Augenblick des Preisumschwunges. Man hört jetzt auch von den ersten Händlern des Gebietes, daß das Preisniveau schon vorher überspannt gewesen sei, aber trotzdem findet man sich nun nicht leicht in die Notwendigkeit einer den Auktionsergebnissen entsprechenden Preissenkung.

Der Grund für die sinkenden Preise ist offensichtlich die allgemeine Krise; die Übersichtlichkeit des Marktes aber erlaubt es, die Rückwirkungen auf die Käufe der einzelnen Länder zu konstatieren. Der am stärksten preistreibende Faktor waren die Käufe Amerikas, die teilweise, zum Beispiel durch Charles Sessler, Vertreter eines Warenhausbesitzers in Philadelphia, ohne Rücksicht auf Kosten erfolgten. Eine Umfrage bei den großen Käufern der Herbstauktionen ergab, daß aus Amerika keinerlei Aufträge vorlagen, amerikanische Käufer waren, wie auch sonst im Herbst, nicht erschienen. Dieser Ausfall wirkte sich besonders auf dem Gebiet des frühen Holzschnittes und dem des frühen Kupferstiches aus (Schongauer). Auf anderen Gebieten, denen auch das besondere amerikanische Interesse galt, etwa Rembrandt und Dürer, sprangen andere Interessenten in die Bresche. So kaufte England, namentlich durch Colnaghi-London, entsprechend dem alten Sammlergeschmack dieses Landes. Die auch heute noch glückliche finanzielle Situation der „neutralen“ Staaten Holland und Schweiz drückte sich in zahlreichen Käufen aus, so daß die schöne Leydenserie bei Hollstein immerhin gut verkauft wurde, während — höchst bezeichnend für die starke Mittelschicht des französischen Sammlertums — der Pariser Handel die guten mittleren Drucke, namentlich von Dürer und Rembrandt, erwarb. Für den deutschen Sammler, der über einige Mittel verfügte, gab der Markt eine unerwartete Chance; allerdings hat der deutsche Geschmack die „Kleinmeister“ des sechzehnten Jahrhunderts weitgehend fallen lassen, so daß zum Beispiel bei Boerner der erste Vormittag, wo dem A B C nach diese Meister aufmarschierten — Aldegrever, Altdorfer, Beham, Bink —, die katastrophalsten Befürchtungen für den Gesamtverlauf hervorrief.

Am 7. und 8. November hielten Hollstein & Puppel ihre Graphikversteigerung ab. War es bisher ein Vorteil gewesen, den Markt mit der vollen Kaufkraft der Interessenten vor sich zu haben, so sahen sich Hollstein & Puppel diesmal vor sehr abwartendem Publikum, demgegenüber sie den Versuch machen mußten, die Preise zu halten. Noch vor einem Jahr hätte das zum Ausgebot gebrachte Material eine Sensation hervorgerufen: Einblattholzschnitte, eine seit langer Zeit nicht so gesehene Leydenserie und einige außerordentliche Rembrandtradierungen. Die Einblattholzschnitte aus dem Kloster St. Gallen erwarb, soweit sie für die Schweiz von Bedeutung waren, Dr. Fischer für die Baseler Kunsthalle. In der Schweizer Öffentlichkeit hat der St. Gallener Verkauf, haben seine näheren Umstände einigen Staub aufgewirbelt; aber wir glauben nicht, daß die Schweizer öffentlichen Sammlungen billiger in den Besitz der Hauptblätter hätten kommen können. Zudem hatten sie hier auch die Möglichkeit einer kritischen Auswahl, die ein Kauf im ganzen nicht gegeben hätte. Das schönste Blatt unter den Holzschnitten, die Madonna im Garten sitzend, von vier Heiligen umgeben (Schweiz [?] um 1470), ersteigerte Direktor Fischer um 12500 Mark für Basel, ferner für 6200 Mark das Jesuskind mit dem Kelch (Schweiz um 1450—1460), für 3800 Mark die Madonna mit dem Kind (Schweiz um 1470), die heilige Dreifaltigkeit (Schweiz um 1460) für 5500 Mark und endlich die frühe Darstellung der heiligen Margareta (Schweiz um 1440—1450). Die drei eindrucksvollen Schrotblätter, auf die die Versteigerer ihre durch Schätzung auf je 30000 Mark ausgedrückte Hoffnung gesetzt hatten, wurden mit je 15000 Mark ausgeboten, für den heiligen Andreas und den heraldisch-großartig aufgefaßten heiligen Georg erhielt Colnaghi-London mit 15100 Mark schon den Zuschlag, er hatte keinen Konkurrenten. Einige der kleineren Erwerbungen Colnaghis geschahen für das British-Museum, wahrscheinlich also der

heilige Wendelin (um 1470) 3100 Mark, die heilige Ursula (um 1470) 3200 Mark. Die deutliche Zurückhaltung gegenüber diesen schönsten Holzschnittunikas mochte ihren Grund — neben der Krise — in einer gewissen Verstimmung des großen Handels haben, denn es war offenes Geheimnis, daß sich mehrere große Händler zum Teil schon seit langer Zeit für die St. Gallener Holzschnitte interessiert hatten.

Wie dem Gemäldehandel oft erst nach langwierigen Nachforschungen heute Entdeckungen glücken, so beruht der Fund der alten Klebebände auf dem Schloß des Freiherrn von G.... auf ebenfalls weitausgedehnten, systematischen Nachforschungen. Die daraus entnommene Dürerserie allerdings enttäuschte durch vielfache Restaurierung, sie wurde bis auf einige schön gedruckte Holzschnitte — „Christus am Kreuz" 3100 Mark (Colnaghi), „Simson tötet den Löwen" 1550 Mark (Schweizer Sammler), „Heiliger Christophorus" (1050 Mark, Fine Art Society-London) — auch kaum aufgenommen.

Eine höchst bedeutende Überraschung aber war die lange Reihe der Lucas van Leyden, unter denen sich etwa 30 Drucke allerersten Ranges befanden, wie man sie auch in den alten Kabinetten kaum sieht. Diese Blätter fanden alle ihre Käufer, wenn auch unter dem erwarteten Preis. Der internationale Handel griff hier zu; an Frankreich, England, namentlich aber an Holland fielen die schönsten Drucke der für die Kunst des Lucas bezeichnenden Hauptblätter. Dazu gehörte die „Anbetung der Könige", silbrig im Druck (4300 Mark), „Abraham und die drei Engel" (1900 Mark), die „Gefangennahme Christi" (1450 Mark, Colnaghi), die „Dornenkrönung" (1300 Mark), das große „Ecce homo (5500 Mark nach Paris), das Rembrandt zu seiner Darstellung gleichen Themas inspirierte; der „Tanz der heiligen Magdalena" (leider etwas restauriert, 5700 Mark nach Paris). Das Berliner Kabinett traf eine sehr gute Wahl mit dem Fahnenträger (1950 Mark), dem „Mann mit der Fackel" (2400 Mark) und dem kleinen, wundervoll gedruckten Ornament mit zwei Sirenen (400 Mark).

Die schönsten der Rembrandtradierungen, so das „Goldwiegerfeld", die „Landschaft mit dem viereckigen Turm", die frühe „Hütte und der Heuschober", Drucke ersten Ranges, wie man sie seit längerem nicht mehr auf Versteigerungen sah, da diese meist einzeln, wie kostbare Gemälde, von Hand zu Hand gegeben werden, gingen zurück; möglich, daß die Drucke dem Handel schon bekannt waren. Unter den Schongauerstichen fielen als besonders schöne Exemplare auf: ein „Christus, dem Volke dargestellt" (4500 Mark, Strölin) und ein „Heiliger Augustin" (3500 Mark, Colnaghi). Der große „Christus am Kreuz", ein etwas scharf gewaschener Druck, brachte 8600 Mark.

Den Erfahrungen der Berliner Versteigerung folgend, wurde bei C. G. Boerner in Leipzig (11.—13. November) das Ausgebot von vornherein so angesetzt, daß ein Anreiz zum Kauf blieb, mit dem Erfolg, daß die Zahl der Rückgänge weitgehend vermindert wurde. Besonders deutlich wurde das bei den Radierungen Rembrandts, die in langer Reihe aus den Beständen der Eremitage in Leningrad vorlagen. Hier wurden auch die mittelguten Drucke meist verkauft, das Hauptblatt aber, die späte „Darstellung im Tempel", erzielte mit 27000 Mark einen Rekordpreis in Anbetracht der sonst rückläufigen Preisbildung. Man erinnerte sich der beiden schönen Drucke derselben Radierung, die im Frühjahr 1928 bei Boerner versteigert wurden, und in vergleichender Erinnerung lernt man jeden dieser Drucke als ein Individuum ansehen, von verschiedener künstlerischer Wirkung und Absicht. Gab der tiefschwarze Japandruck (damals für 43000 Mark an Colnaghi) eine legendäre Vorstellung der Szene, ging von dem Exemplar der Sammlung Davidsohn (November 1924: 11000 Mark, Mai 1928: 36000 Mark) ein lichter Glanz aus — den Wirkungen der Goldtöne auf dem „Mann mit dem Goldhelm" ähnlich —, so überraschte das jetzt versteigerte Exemplar aus russischem Besitz durch das leuchtende Weiß der langen Bärte der Patriarchen, die Verteilung der Lichtakzente stark verändernd, die Darstellung damit in den Umkreis biblischer Vorstellung rückend, die uns so fern und doch so vertraut ist.

Aus englischem Besitz war in die Versteigerung eine feine Ostadesammlung gegeben worden, deren Blätter zu gesenkten, aber angemessenen Preisen ihre Liebhaber fanden: „Die Sänger am Fenster" 560 Mark, Amsterdamer Sammler; der „Angler" 460 Mark, Leipziger Sammler; das „Fest unter dem Baum" 520 Mark, die „Schule" 500 Mark. Eine reiche Hollarsammlung gleicher Provenienz fand ebenfalls gute Aufnahme: für 420 Mark die große Ansicht von Köln an Artaria-Wien; die schönen Pelzstücke 85—270 Mark; aus der übrigen Serie einiges nach England, anderes nach Prag.

Die eigenhändigen Radierungen van Dycks aus russischem Besitz wurden gut bezahlt, mit 2900 Mark der seltene erste Zustand des Paul de Vos (Strölin), mit 1100 Mark der Vorsterman (Gilhofer), mit 1900 Mark der zweite Zustand des Pontius (Gilhofer).

Überraschend war die lebhafte Beteiligung bei dem Ausgebot der kolorierten Ansichten des achtzehnten Jahrhunderts aus russischem Besitz. Hier waren es lokale Interessen, die die Preise auf guter Höhe hielten. Für die zwanzig Rosenbergschen Ansichten aus dem alten Berlin zahlte Wertheim 6200 Mark, ein Schweizer Buchhändler für zwei Ansichten des Zürichsees mit 1950 Mark das Fünffache der Taxe.

Das schönste Blatt der Versteigerung war in einer sonst nicht über den Durchschnitt hinausgehenden Dürerserie, ein Abdruck des berühmten „Hieronymus im Gehäus". Der Druck, aus russischem Besitz, hatte die Unberührtheit eines ersten Abzuges, die Sonne umspielt wirklich die scharf gezeichneten Gegenstände des Zimmers und die unendlich vielen Reflexe büßen nichts von ihrem schimmernden Glanz ein. Amsler & Ruthardt-Berlin ersteigerten den Stich um 27200 Mark für einen ausländischen, aber europäischen Sammler. Die Provenienz — Sammlung F. W. Kreuchauf — gibt zu einer interessanten Beobachtung Anlaß, da sich aus derselben Sammlung, die 1805 in Leipzig versteigert wurde, auch ein Dürerscher „Erasmus" in der Boernerschen Herbstversteigerung fand. Dieser Erasmus, 1805 als „schön und selten" bezeichnet, kostete jetzt ganze 85 Mark, während er 1805 fast ebensoviel wie der Hieronymus (3 Taler, 14 Silbergroschen), nämlich 3 Taler und 9 Silbergroschen aufbrachte (freundliche Mitteilung von Herrn E. Trautscholdt). Die Kluft zwischen den 85 Mark und den 27200 Mark hat sich also erst in dem letzten Jahrhundert aufgetan und wir glauben diese unerhörte Betonung der Druckqualität, die eine sehr große Schulung des Auges voraussetzt, als eine Folge

der Verbreitung moderner Reproduktion ansehen zu müssen. Der schlechte originale Druck wurde durch die sehr gute Reproduktion entwertet. Aber das immer empfindlicher gewordene Auge des Sammlers erkennt nun deutlicher als früher, daß zwischen Reproduktion und Original ein letzter, untilgbarer Abstand bleibt, der den hervorragenden originalen Druck jeden Preis wert sein läßt.

BERLINER AUKTIONEN

In der zweiten Novemberhälfte kamen zwei Sammlungen deutscher und französischer Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts auf den Kunstmarkt: Paul Graupe versteigerte am 13. November Bestände der Berliner Sammlung Skaller und der Breslauer Sammlung Levin, Paul Cassirer am 14. November die Hamburger Sammlung Simms. Es handelte sich in beiden Fällen um Versteigerungen, die für den ausländischen Käufer von geringer Anziehungskraft waren und daher deutschen Sammlern eine Ankaufsmöglichkeit boten. Das Ergebnis beider Auktionen gibt keinen Anlaß zum Pessimismus, falls man sich allmählich daran gewöhnt, Inflations- und Modepreise nicht als maßgebend zu betrachten und den materiellen Wert der „Kunstware" — besonders der deutschen, deren Absatzmöglichkeit im Ausland äußerst beschränkt ist — etwa auf den Vorkriegsindex zu berechnen.

Bei Graupe wurden die höchsten Preise für französische Werke erzielt: 10200 Mark bezahlte H. Simon für einen weiblichen Akt von Toulouse-Lautrec (34), 10000 Mark brachten die „Zinerarien im Topf" von Vincent van Gogh (8), 1887 gemalt, also aus der frühen Pariser Zeit: ein merkwürdig ruhig und objektiv gefügtes Bild. Bonnards Blumen, Flieder und Rosen eines Straßenverkäufers auf dem „Boulevard" (2, von Paul Cassirer für 3700 Mark gekauft) sind huschende, weiche Gebilde aus Blau und Rot. Bonnards weiblicher Akt (1), für den 3500 Mark gegeben wurden — das grünlich eingeschattete Fleisch vor tiefgrauer Wand, daneben ein Rock aus rosa Seide mit blauen Reflexen —, ist ein kühles schönes Atelierstück. Renoirs rotes Damenbildnis (27) brachte 5500 Mark, Pissarros konturleichte Bauernidylle (22) 1450 Mark. Für ein typisches Mädchenbildnis von Couture (6) wurden 1500 Mark gegeben. — Von den beiden Utrillos wurde die kleine, flächig gereihte Komposition des „Moulin de la Galette" (57) für 1600 Mark erworben, indes die „Landschaft", von strukturklarer Vielfalt, zurückging. — Pascins „Mädchenbildnis" (20), der bekannte Typ mit dem Reiz einer schlaffen Frische, in Farbtönen, deren heller glatter Zusammenklang unlustig ist, wurde mit 1500 Mark versteigert; die Szene „Im Restaurant" (20a) — zarte gedämpfte Farben, lüstern verträumte und erstarrte Figuren vor streifig rieselnder Farbwand — mit 1000 Mark. Ein Früchtestilleben von Vlaminck (40) kam auf 800 Mark. — Hohe Preise unter den Zeichnungen und Aquarellen erzielte die dunkelblau lavierte Federzeichnung Géricaults „Römische Parkterrasse bei Nacht" (55), nämlich 1000 Mark, und einige reizvolle Aquarelle von Guys, von denen die „Staatskarosse eines Kardinals" (49) 610 Mark, ein Ausritt des Prinzen Louis Napoleon mit Begleitung (53) 660 Mark, zwei Grisetten in Ballkleidern (54) 440 Mark, die lavierte Federzeichnung eines Römischen Café (47) 620 Mark brachten. Eine Blei- und Aquarellstudie von Pascin (Junge Frau im weißen Kleid, 72) kostete 560 Mark. Eine zierliche Aquarellstudie des Tänzers Nijinski von Marc Chagall (44) erwarb Paul Cassirer für 130 Mark. Eine Reihe von Menzelzeichnungen, bei deren Zuschlag zumeist Aufträge genannt wurden, erzielte Preise, die durchschnittlich um 500 Mark herumlagen (die billigste Studie kostete 300 Mark), für zwei Köpfe in bunten Kreiden (59, 60) notierten je 1000 Mark, die Bleistudie einer Wendeltreppe 800 Mark.

Wenn man einen pastos gemalten weiblichen Akt von Corinth (4) mit 2300 Mark nennt, ein Selbstbildnis von Kokoschka (zwischen einer Staffelei und einer weiblichen Gestalt) mit 4200 Mark (12), eine Porträtstudie von Menzel (5) mit 1000 Mark, vier Genrebilder von Rayski, von denen drei je 1500 Mark brachten, so sind die wichtigsten deutschen Bilder aufgezählt. Hervorzuheben sind noch illustrative Slevogt-Zeichnungen, von denen die teuerste mit 300 Mark, die billigste mit 40 Mark zugeschlagen wurde.

Die Plastik war durch drei Porzellane von Barlach vertreten, die auf 100, 160 und 250 Mark kamen und durch eine Bronze von Gaul (Löwin mit spielenden Jungen), die für 1200 Mark gekauft wurde.

Viele der bei Cassirer ausgestellten Gemälde der Hamburger Sammlung Simms beunruhigten durch gespenstische Gegenwartsferne; fremdartige Zeugen jener versunkenen, zeitlich so nahen Welt von 1914. Da sich darunter große Namen der Vorkriegskunst befanden und die kaufkräftigsten Schichten selten von der jungen Generation gebildet werden, war der mutmaßliche Verlauf, den diese Auktion nehmen würde, ein spannendes Problem, das für die Geschmacksevolution „des" Sammlers von 1930 ebenso bedeutsames Material liefern mußte wie für die Preisgestaltung der deutschen Impressionisten und verwandter Gruppen. Soweit man aus den Erfahrungen einer einzigen, durch ihre offensichtliche Neigung für „repräsentative Stücke" nicht gerade Richtung weisenden Sammlung urteilen darf — hinzu kam noch eine Reihe intimerer Bilder aus Berliner und Breslauer Privatbesitz —, ist man wohl berechtigt zu sagen, daß die geistige und materielle Aufnahmefähigkeit für das malstofflich „schöne" Bild der Vorkriegszeit nicht gering ist. Das zentnerschwere und monumentalformatige „aperçu" des Corinthschen „Mädchens mit dem Stier" (19, von Emil Heilbut in seinem Secessionsbericht für „Kunst und Künstler" 1903 als „das meistbesprochene Bild" der Ausstellung bezeichnet) wurde mit 5500 Mark akzeptiert; die malerisch viel reichere Darstellung des „Perseus und Andromeda" (17) — ein mürbfleischiger Frauenakt, hineingestellt in eine seltsam metallische Welt: mit guillochiertem, grauem Himmel, stählerner Rüstung, rotgefüttertem, bronzeschimmerndem Mantel auf dem grünen Patinasockel des Drachens — wurde auf 10000 Mark gesteigert. Das kleine schönste Stilleben Corinths (18), vielleicht die köstlichste Malerei der Ausstellung, eine dunkelrot entfaltete Blüte in einem Wasserglas, war mit 3300 Mark nicht zu teuer bezahlt; die beiden großen Blumenstücke mit Bronzefiguren (27/8) brachten 8900 und 9700 Mark. Das Bildnis Ruederer ging mit 2900 Mark weg, der Scheinwerferzauber der stehenden Geigerin (16, Frau Gerhart Hauptmann) mit 1150 Mark. Die Pinselvehemenz der „Matinée" (21) wurde

mit 4800 Mark bewertet, das „Modell“ von 1909 (25) mit 3800 Mark.

Weniger Anklang fand die für die Anhänger des Nachkriegs-Beckmann überraschend brave und gesellschaftlich diskrete, tonschöne Produktion des Vorkriegs-Beckmann. Die „Dame im grauen Pelz“ (2) ging für 1550 Mark weg, das ernste Selbstbildnis (7) mit 1150, das „Rosenstilleben“ (10) mit 700. Dagegen blieben neben einigen, offenbar „auf Bestellung“ angefertigten Porträts nicht nur die schwülen Öligkeiten der „Judith und Holofernes“ und des „Faschingfestes“ unverkauft, sondern auch Landschaftsaspekte von herbem Reiz, wie die märkischen Hermsdorfstudien und die wolkendunkle Landschaft bei Neundorf.

Während einige von Habermanns polierten Niedlichkeiten für 300, 180, 260 Mark Abnehmer fanden (31, 32, 36), konnte Zügels solides „Ochsengespann“ (68) mit 1300 zugeschlagen werden. Hodlers „Morgenlandschaft am Thuner See“, eine klare, grünblau geschichtete Vedute (45) erzielte 4500, sein Porträt des Sekretärs der Liga für Menschenrechte (46) 6000, ebensoviel „Der Holzfäller“ (47), 3000 das „Weib, das sich umdreht“ (48), 3500 Mark der „Stehende Knabe“ (50). Für Röslers schlichtes „Landhaus“ (56) gab man 420, für die „Landschaft am See“ (55) 300 Mark. Slevogts „Reiterbildnis“ (59) wurde für 4300 Mark erworben. Kolbes kauerndes Marmor-Mädchen ging für 1000 Mark weg. Ein Sammler aus Buenos Aires kaufte den Perseus von Corinth, Hodlers Morgenlandschaft und Porträt und Beckmanns Rosenstilleben. Die städtische Galerie München erwarb Corinths Rudererbildnis.

Die beiden Annexe aus Berlin und Breslau brachten willkommene Ausspannung nach der großformatigen Vorkriegsaktualität der allzu „reichen“ Großkaufmanns-Sammlung Simms. Ein leises Stadtbild von Menzel, „Dächer im Schnee“ (75), mit der reinen Anschauung weißlich überhauchter und graugebildeter Dinge, kam auf 8800, seine malerische Kreidezeichnung einer „Sängerin“ (76) auf 3200 Mark. Ein „Äpfelstillleben“ von Schuch (86), köstlich im Schimmer asphaltener, grauer und roter Töne, silberner und gläserner Gegenstände, wurde mit 10000 Mark erkämpft. Spitzwegs beschauliche Szene, die wesentlich besser ist als ihr Titel „Der gähnende Mönch“ (89), wurde für 9400 Mark erworben. Slevogts Gartenbild (87) wurde für 6700 abgegeben, Liebermanns gedämpftes, meisterliches Interieur mit dem strickenden Mädchen (74) erzielte 11000. Von mehr biographisch-psychologischem als künstlerischem Interesse war das ganz frühe „Selbstbildnis“ des sechzehnjährigen Anselm Feuerbach (70), im Jahr seines Eintritts in die Düsseldorfer Kunstschule gemalt, es brachte 3500. Seine in den siebziger Wiener Jahren gemalte heroisch-idyllische Landschaft (72), in sparsamen Stufungen von Schwarz und Grün angelegt, sicherte sich die Dresdener Galerie für 14700. Karl Blechens tintig-grauer „Galgenberg bei Gewitterstimmung“, eine trotz „literarischer“ Melancholie des Vorwurfs schlichte und bannende Vision menschlicher Verlassenheit, wurde für 3400 Mark verkauft.

Vorbericht

Am 5. Dezember wird die dritte und letzte der in Berlin befindlichen großen Sammlungen der Graphik Adolph Menzels von den Firmen C. G. Boerner aus Leipzig und Paul Graupe in Berlin aus dem Besitz des Herrn Ginsberg versteigert werden. Die Dorgerlohsche war schon vor dem Krieg aufgelöst worden, die Lessingsche wurde nach dem Krieg geschlossen von der Wiener Albertina übernommen. Elfried Bock, dem der Menzel-Sammler Ginsberg entscheidende Anregung und Hilfe verdankt, erklärt in seiner den Auktionskatalog einleitenden Würdigung, die Auflösung der „größten Menzel-Sammlung, die sich je in Privatbesitz befunden hat“, sei ein „merkwürdiges und für den Eingeweihten spannendes Ereignis“. Er erzählt, wie der zufällige Ankauf einzelner Menzelblätter, deren Identifizierung nach Dorgerlohs Katalog nicht restlos gelang, dem Besitzer Anregung zu einer streng systematisch angelegten Menzel-Sammlung gab. Durch ungewöhnliches Sammlergeschick und durch die Möglichkeit, große Mittel dafür einzusetzen, gelang es Herrn Ginsberg nicht nur, die Hauptstücke der Sammlungen Dorgerloh, Aufseesser, Skarbina, Grohmann in seinen Besitz zu bringen, sondern vor allem unauffindbare Raritäten wie den Totenkopfhusar (von der Furchauschen biegsamen Platte gedruckt), das geschabte Selbstporträt, die Steindrucke der Vier Mönche, die Probedrucke zu den Versuchen mit Pinsel und Schabeisen, die unzerschnittenen Drucke der zwölf Neujahrskarten, den einzig bekannten Druck des „Volkstanzes“ von 1833, die Radierung der seltenen Meininger Speisekarte, das Original des Spiegels der weißen Rose mit Menzels Begleitnotizen. Den größten Reiz geben der Sammlung die sehr zahlreichen Ätz- und Frühdrucke und die großen Probedruckserien der bekannten Werke. Die Varianten der Holzschnitte, mit einer großen Anzahl früher Plattenzustände — die man erst durch Bocks grundlegende Arbeit eigentlich kennen lernte — in zarten Chinadrucken, werden, wie Bock findet, an künstlerischem Wert Handzeichnungen anzunähern sein.

Großes Interesse werden die seltenen Bücher mit Illustrationen des jungen Menzel erregen, ferner ein Autographenbündel und eine kleine Serie kostbarer Originalzeichnungen und Aquarelle.

M. Eisenstadt

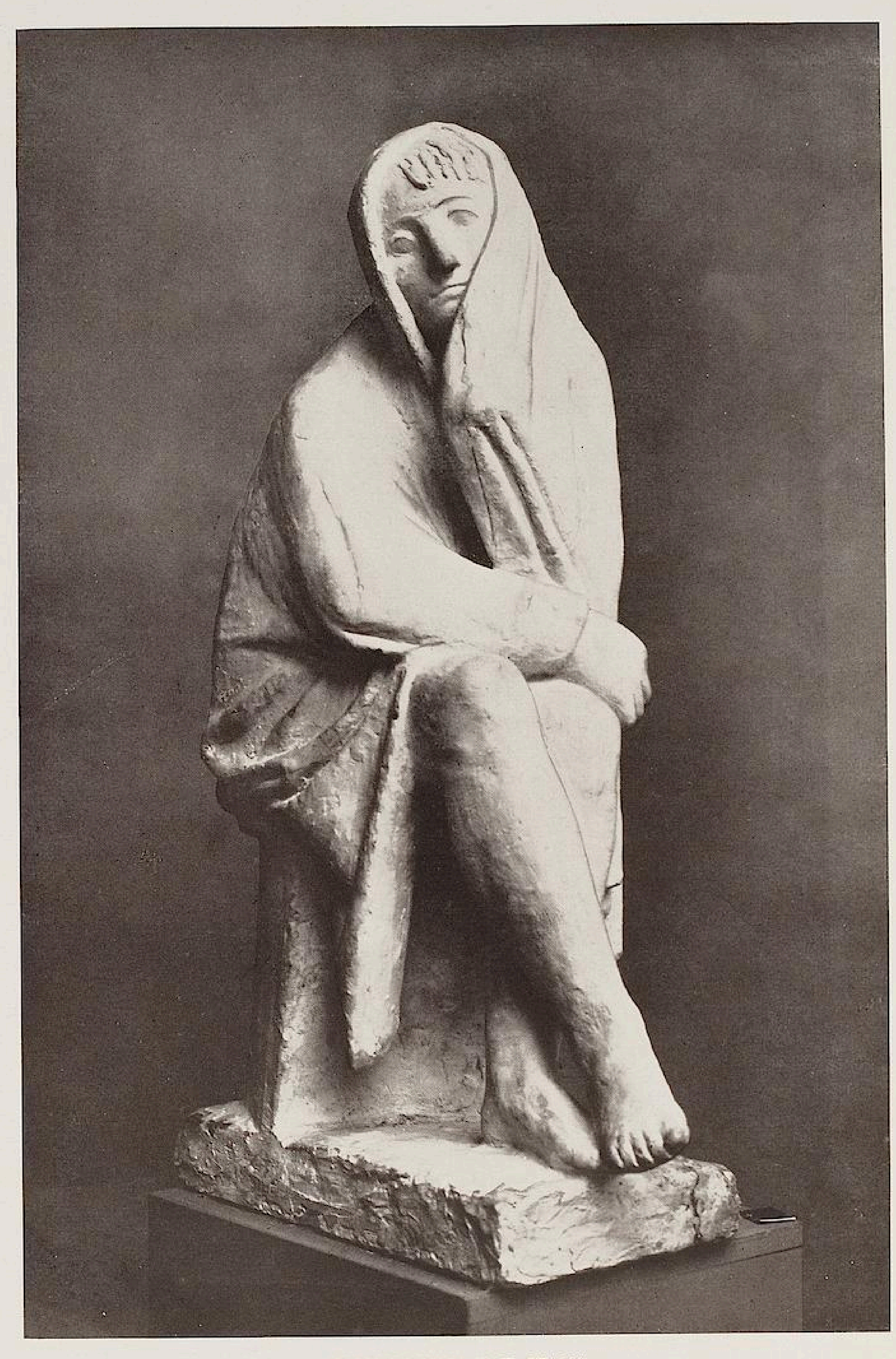
*

Einige Preise der Auktion Max von Heyl (Helbing, München): Tizian, Bildnis des Gabriel Tardino 73000; Venus und Adonis 65000 Mark. Feuerbach, Nanna (1870 gemalt) 10000; Alcibiades (Kreidezeichnung) 1700 Mark. Für ein Pastell Lenbachs (Wilhelm I.) wurden 3500 bezahlt, für ein Ölbildnis Bismarcks 7100 Mark. Gobelins: Brüsseler Wandteppich (der wunderbare Fischzug) 14500 (Böhler); andere Wandteppiche erzielten zwischen 4000 und 5000 Mark. Antike Bildwerke: Frauenkopf von einem attischen Grabmal 16000; Büste einer Römerin 24000; Hermes (4. Jahrhundert v. Chr.) 13600 Mark. Gut bezahlt wurden auch antike Terrakotten und Goldschmuckarbeiten.

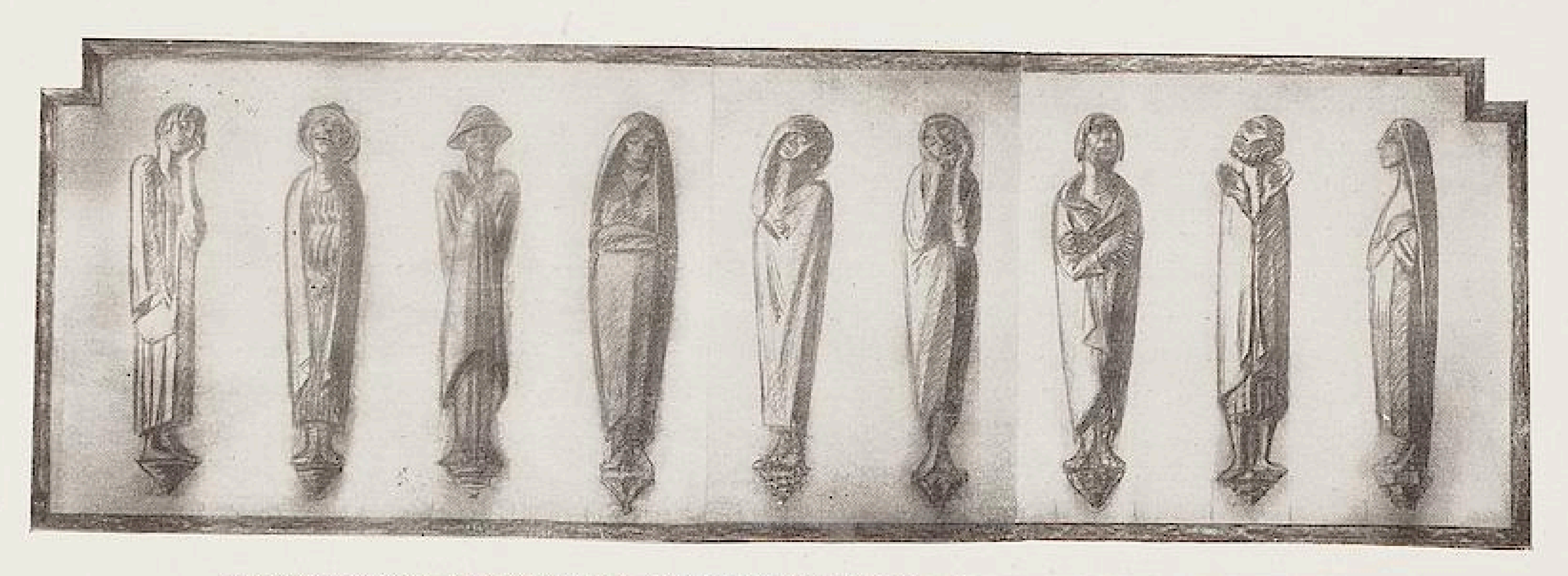
*

Im kommenden Frühjahr werden bei Herm. Ball und Paul Graupe zwei wichtige Sammlungen versteigert: die Sammlung von Goldschmidt-Rothschild, Berlin, und die Sammlung Hans Wendland, Lugano. Beide Sammlungen enthalten im wesentlichen Kunst und Kunsthandwerk des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich.

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



GERHARD MARCKS, KASTALIA
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION



ERNST BARLACH, FIGURENFRIES. ENTWURF FÜR HOLZPLASTIKEN IN EINEM MUSIKZIMMER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

DIE KUNSTAUKTION

Die Polizei hat die Sonntagsbesichtigung von Auktions-Ausstellungen verboten, weil sich der Einzelhandel über dieses Vorrecht beschwert hat. Der Handel ist leider mit seinen Argumenten durchgedrungen, obwohl kaum wahrscheinlich ist, daß er davon profitieren wird. Es ist im Gegenteil zu fürchten, daß mit dem so unterbundenen Interesse an den Kunstversteigerungen auch die Kauflust im freien Handel noch mehr verringert wird.

Es gibt andere Schäden im Auktionswesen, um deren Abstellung sich die Beteiligten ernstlich bemühen sollten. Wir haben schon auf sie hingewiesen, als die steigende Konjunktur noch viele Mißstände verdeckte; wir müssen den Hinweis nun wiederholen, wenngleich die wirtschaftliche Krise den Kunsthandel in einem Maße niederdrückt, daß man ihm jede Erleichterung wünschen möchte. Gerade in Zeiten sinkender Konjunktur aber machen sich solche Mißstände besonders deutlich bemerkbar. Und dann hilft keine Vogel-Strauß-Politik. Der durch eine solche Politik geschaffenen Vertrauenskrise auf dem Kunstmarkt begegnet man durch ein offenes Wort besser als durch vorsichtige Verschleierung.

Jahrelang hat man den Käufern eingeredet, Kunstwerke würden immer seltener und damit zugleich immer teurer. Man soll es offen eingestehen, was längst kein Geheimnis mehr ist: daß auch auf dem Kunstmarkte — wie auf dem Warenmarkte der ganzen Welt — das Angebot heute die Nachfrage bei weitem übersteigt, und daß — trotz einzelner Rekordpreise, die noch immer erzielt werden, — das Preisniveau im ganzen erheblich gesunken ist. Es gibt Auktionen, in denen diese Tatsache offenbar wird, wie in den letzten Graphik-Versteigerungen und beim Verkauf der Restbestände der Sammlung Castiglioni, die unlimitiert und dadurch zum Teil erstaunlich billig abgegeben wurden. Aber es gibt andere Auktionen — und sie sind in der Mehrzahl —, die diesen Tatbestand verhüllen, indem sie das wahre Ergebnis durch allerlei schwer zu durchschauende Manipulationen verschleiern.

Der Laie, der von den Auktionspreisen mit Recht Maßstäbe der Bewertung erwartet, weiß nicht mehr, woran er sich halten soll — er weiß nicht, ob die Preise, die genannt werden, reell und wirklich gezahlt sind, und auch der Eingeweihte kann es oft nur vermuten. Nach jeder Auktion spricht es sich herum, dieses oder jenes Stück sei gar nicht verkauft, und in manchen Fällen heißt es, es sei wohl überhaupt fast alles zurückgegangen. Mißtrauen breitet sich aus, und schließlich wird nichts mehr geglaubt.

Bei der vielberedeten Auktion Kappel ist endlich

einmal mit gewissen Gewohnheiten gebrochen worden. Klipp und klar ist erklärt worden, daß Stück um Stück zurückging, weil die Limiten zu hoch waren. Die Öffentlichkeit hat der versteigernden Firma einmütig zugestimmt, befriedigt darüber, daß einem oft empfundenen Mißbrauch nun ein Ende gemacht werden solle. Denn man muß ja nun wohl annehmen, daß es nicht bei diesem Einzelfall bleiben wird, daß dem einen recht sein soll, was dem andern billig ist, und daß die Lex Kappel fortan zum selbstgewählten Gesetz des deutschen Auktionswesens erhoben werden soll.

Nicht, daß nun verlangt würde, es müsse — wie es im Falle Kappel geschehen ist — der Limitpreis ausgerufen werden. Das war eine Gewaltmaßnahme. Es liegt vielmehr im Wesen der Auktion, daß mit einem nicht zu hohen Ausrufpreise begonnen wird, um durch Steigerung der Gebote Stimmung zu wecken. Wird der vom Besitzer geforderte Preis aber nicht erzielt, so ist die Rücknahme deutlich zu erklären. Denn wenn dies nicht geschieht, so kann, wie Erfahrungen lehren, mit noch viel höheren Limiten eine völlig gescheiterte Auktion durch geschickte Verschleierung der Rückkäufe in einen Bombenerfolg umgefälscht werden. Keine Frage, daß unter solchen Unaufrichtigkeiten die Moral des Auktionswesens leidet, und kein Wunder, daß das Vertrauen des Publikums schwindet. Wer auf einer solchen Auktion gekauft hat, fühlt sich nachträglich betrogen, wie der Käufer eines teuren Parkettplatzes im Theater, der sich von lauter Freibillettlern umgeben sieht.

Um Machenschaften der bezeichneten Art zu begegnen, verlangt ein Grundsatz alles Auktionswesens, der Versteigerer dürfe an der Ware nicht interessiert sein. Nur aus diesem Grunde soll die Behörde ein Auge darauf haben, daß ausschließlich wirkliche Sammlungen zur Versteigerung kommen, daß nicht auf einem Umwege Händlerware verkauft wird. In der Tat scheint es aber vergleichsweise harmlos, wenn eine Kunsthandlung ein paar Ladenhüter versteigern läßt, denn die Objekte werden nicht anders dadurch, daß sie ein paar Jahre bei einem Sammler gestanden haben. Dagegen ist es als äußerst bedenklich anzusehen, wenn — wie es in zunehmendem Maße geschieht — von den versteigernden Firmen oder von ihren Hintermännern große Vorschüsse auf den Ertrag der Auktion dem Besitzer geleistet werden, was in Wahrheit einem Vorverkauf oft gleichkommt. So manche Sammlungen, die auf den Markt kommen, gehören im Augenblick der Versteigerung längst nicht mehr dem ursprünglichen Eigentümer, obwohl dessen Name noch auf dem Titelblatt des Katalogs zu lesen ist: sie sind tatsächlich Händlerware, und zwar — was eben das Bedenkliche ist — Eigentum der versteigernden Firma. Die Folge ist, daß die Interessen anfangen, sich zu durchkreuzen. So lange der Versteigerer nur Treuhänder ist, was er in jedem Falle allein sein sollte, so lange er also nicht selbst einen Teil des Risikos zu tragen hat, braucht er auch nicht allzusehr um den Erfolg der Auktion besorgt zu sein, und er wird nicht verführt, sich jener Verschleierungsmanöver zu bedienen, die das Vertrauen untergraben.

Wir rufen nicht nach der Polizei. Wir möchten im Gegenteil wünschen, daß eine Gesundung des Auktionswesens aus sich selbst erfolge, und wir sind überzeugt, daß niemand zufriedener wäre als die Auktionshäuser, wenn die gerügten Mißbräuche, unter denen sie selbst am meisten leiden, möglichst bald und möglichst radikal beseitigt würden.

Wir zweifeln nicht, daß in diesem Punkte unter allen Beteiligten Einmütigkeit herrschen wird, und daß ein Gentleman-Abkommen unter Führung des Verbandes der Kunsthändler genügen würde, schnelle Abhilfe zu schaffen. Schwieriger und delikater ist eine andere Frage, die wir dennoch zur Diskussion stellen möchten. Sie betrifft die Form der Auktionskataloge, die sich allmählich bei uns eingebürgert hat. Nachdem in der ersten Nachkriegszeit zum Verkauf und zugleich zum bleibenden Andenken an einige wirklich bedeutende Sammlungen wahre Prachtpublikationen hergestellt worden waren, ist es allmählich Ehrensache geworden, für jede kleine und zuweilen für recht belanglose Sammlungen Auktionskataloge herauszubringen, deren Ausstattung über den Wert und die Bedeutung ihres Inhaltes irrige Meinungen zu wecken geeignet ist.

Dieses Bedenken trifft nur die äußere Erscheinung der Kataloge. Doch auch über ihre innere Anlage muß ein Wort gesagt werden. Das Expertisenwesen, auf dessen Auswüchse an dieser Stelle zuerst sehr nachdrücklich hingewiesen wurde, ist auf verschiedenen Wegen auch in die Auktionskataloge eingedrungen. Es hat sich der Brauch eingebürgert, Expertisen im Text abzudrucken, und

es werden nicht selten ganze Kataloge von namhaften Kennern angefertigt, deren Unterschrift eine Garantie für den Inhalt zu bieten scheint. In der Vorbemerkung aber lehnt es regelmäßig die Auktionsfirma ausdrücklich ab, für die Zuschreibungen des Kataloges eine Gewähr zu übernehmen. Wohl gemerkt: niemand wird ihr das zumuten wollen. Aber indem sie die Verantwortung einem Dritten, nämlich dem Autor des Kataloges, oder den Experten zuschiebt, deren Gutachten sie zitiert, weckt sie den Eindruck, als sei dem Käufer eine besonders hohe Sicherheit geboten, die ihm auf der anderen Seite doch wieder entzogen wird.

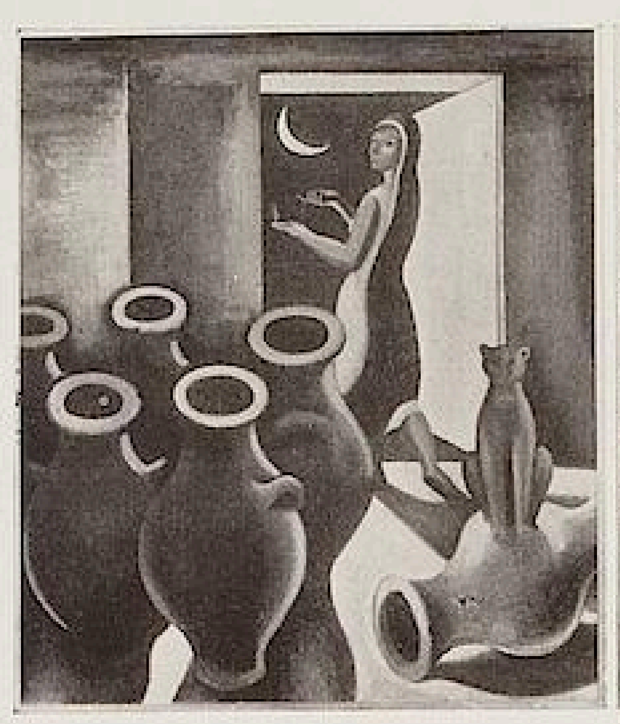
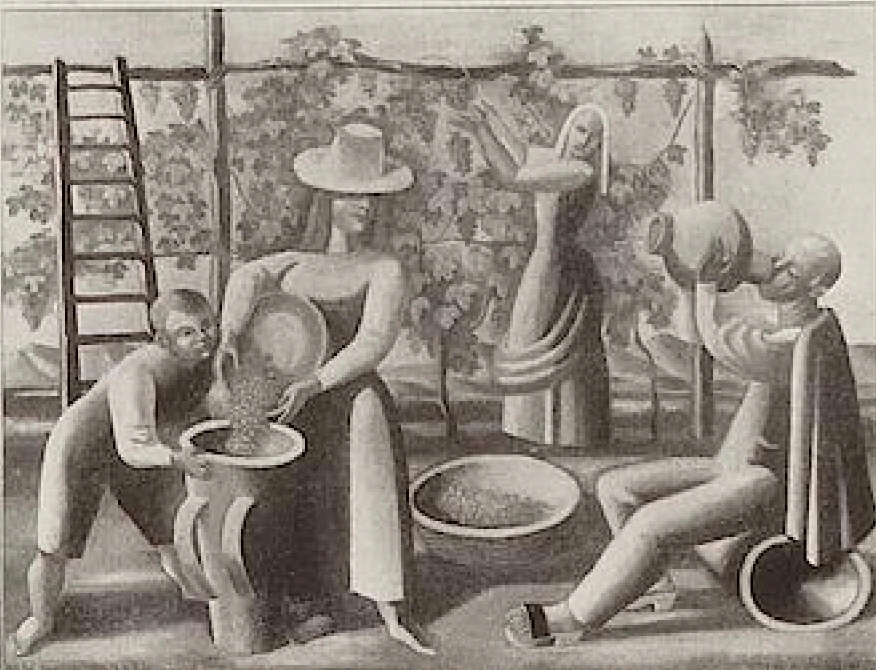
Es ist etwa der Fall denkbar, daß ein Kunstwerk mit der gewichtigen Expertise eines verstorbenen bedeutenden Kenners verkauft wird, die veraltet ist, weil inzwischen die Erkenntnis durchgedrungen ist, daß es sich um eine Replik oder gar um eine Fälschung handelt. Der Käufer ist in diesem wie in jedem anderen denkbaren Falle des Irrtums rechtlos, weil die versteigernde Firma durch die von ihr veröffentlichten Auktionsbedingungen gedeckt ist. Der Käufer ist aber irregeführt worden, weil er durch Angaben des Katalogs, die den Anschein wissenschaftlicher Zuverlässigkeit erwecken mußten, in Sicherheit gewiegt worden ist.

In Wahrheit ist die Katalogexpertise noch gefährlicher als der im freien Handel verwendete Echtheitszettel. Denn trägt hier — trotz des Gutachtens — der Verkäufer die Verantwortung für die Vollwertigkeit der Ware, so schaltet dort jede Verantwortung aus. Denn den Experten, die im allgemeinen nicht Händler, sondern Gelehrte sind, kann unmöglich eine persönliche Verantwortung zugemutet werden, und die scheinbare wissenschaftliche Garantie der Kataloge verkehrt sich unter Umständen in ihr Gegenteil.

Dieses alles soll keine Anklage gegen die versteigernden Firmen, gegen Handel und Auktionen sein. Die Mißstände haben sich unter dem Druck äußerer Verhältnisse von selbst ergeben. Woran es fehlt und was sich die Auktionsfirmen wohl selbst wünschen mögen, das sind eindeutige Bestimmungen, die eine oft dem Unlauteren zuneigende Konkurrenz ausschließen, und Regeln, die dem Auktionator wieder erlauben, zwischen den Parteien die Rolle des „ehrlichen Maklers“ zu spielen.



RICHARD SEEWALD, FRÜHLING AM LAGO MAGGIORE. AQUARELL


RICHARD SEEWALD, „ÖL, BROT UND WEIN“. TRIPTYCHON

DER MALER RICHARD SEEWALD

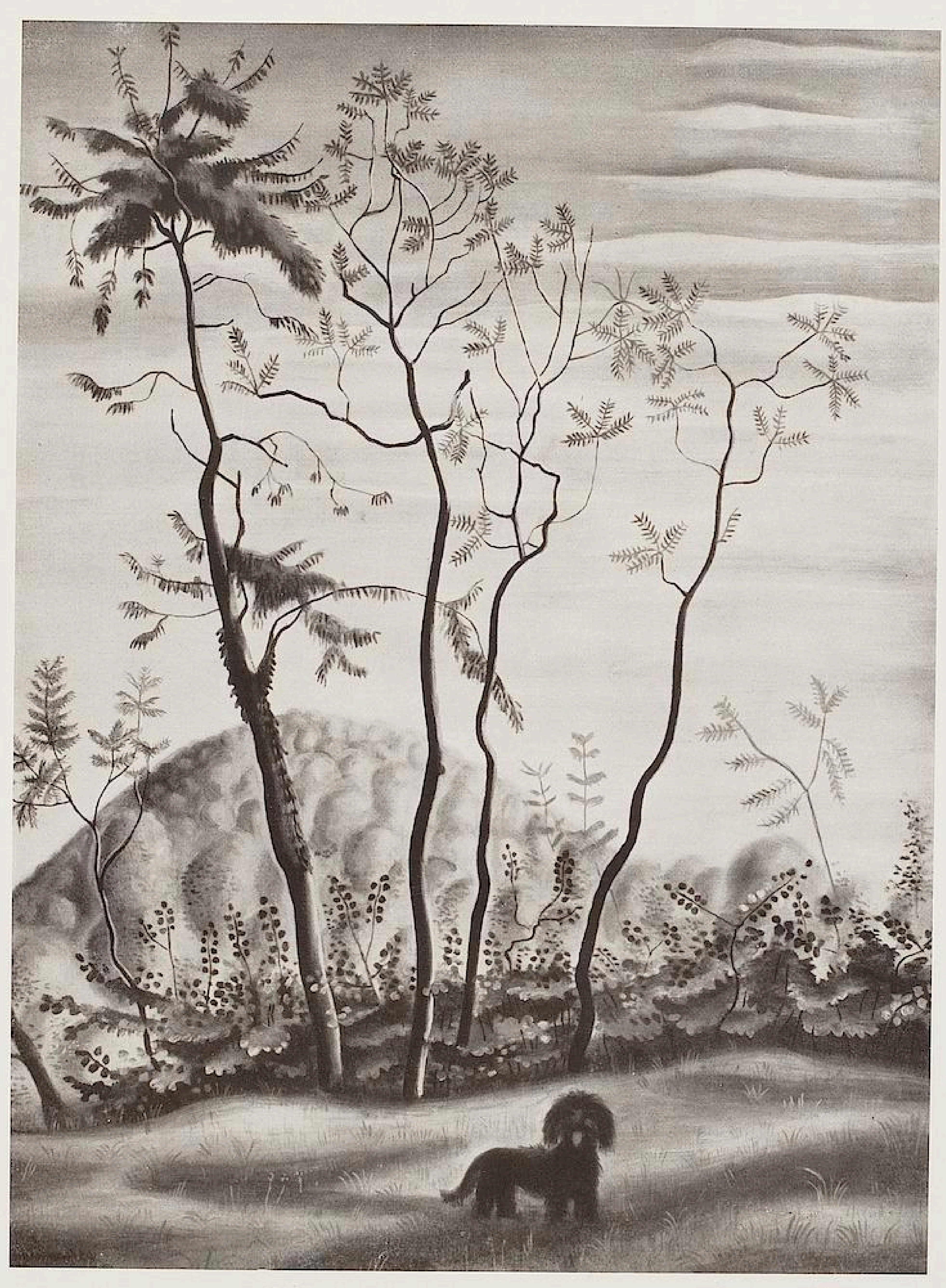
ZU SEINER AUSSTELLUNG IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

VON

CARL LINFERT

Geht man ein wenig herum an den Bildern, so kommt uns eine helle Natürlichkeit der Landschaft in die Augen, aber auch eine sonderbare Kahlheit. Und diese erscheint als das Destillat einer stillen, todähnlichen Hitze, in der viele Dinge klar abgezeichnet sind, doch schließlich auch das Üppigste im Kahlen landet. Um dieses trockene, klare Land des üppigen Südens nämlich dreht sich diese Landschaftsmalerei. Und sieht man näher hin, so ist sie ohne Valeurs gemalt, in glatten und malerisch kunstlosen Flächen. Die Dinge wirken nicht nach ihrem Gewicht, auch nicht nach dem Eindruck, den sie uns optisch machen, sondern sie sind in vereinfachte Schalen gesteckt, sind schwerelos und nirgends standfest, man kann mit ihnen spielen. Eine Wunschnatur, ein Idyll aus freundlichen Schemen, ohne die brutale Fülle der Natur, die uns nach dem Wunsch dieses Pinsels nicht angehen soll. Das ist nun ein Maler, der nicht leicht „einzuordnen“ ist; man müßte denn so oberflächlich sein und die bloße sonnige Spielerei mit einem „plastisch“ versimpelten Impressionismus für seine erwählte Spezialität halten.

Wir wollen zusehen, was Seewald von der sichtbaren Wirklichkeit überhaupt zu bewältigen versucht. Es ist sicher nicht alles, ganz besonders nicht das Beschwerende der Naturdinge, das Strenge und Gewaltsame, das so oft dem Naturfreund begegnen kann. Vielmehr, Seewald ist ein vorsichtiger, mitunter ein weichlicher Naturfreund. Er geht durch die südliche Landschaft und malt die Baumkugeln, die leicht und flauschig über Hügel rollen, er färbt sanft die grünen Bergkuppen, die dünne Nebelketten aufgelegt haben. Ein See ist zäh, als wäre das Wasser selbst Farbe, die Wellen sind gleich zierlichen Ornamentstreifen festgehalten, und das Berggefälle ist dick und einfach blau. Wege auf dem Hafenkai sind grell beleuchtet, so daß man kaum in das schwimmende Nebelblau des Sees mit dem Blick hinüberkommt. Auch Telegraphendrähte in der Landschaft sind nicht skeptisch betrachtet, sondern zufällige, freundliche Zutaten. Ja, selbst die Großstadtwinkel mit Schornstein und dumpf knurrendem Gemäuer verlieren das Gefährliche. Das brütend Vergrabene der auf Treppen sitzenden Menschen ist ebensowenig drohend wie die schau-



RICHARD SEEWALD, „BILDNIS MEINES HUNDES“

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN



RICHARD SEEWALD, „PROCIDA". AQUARELL

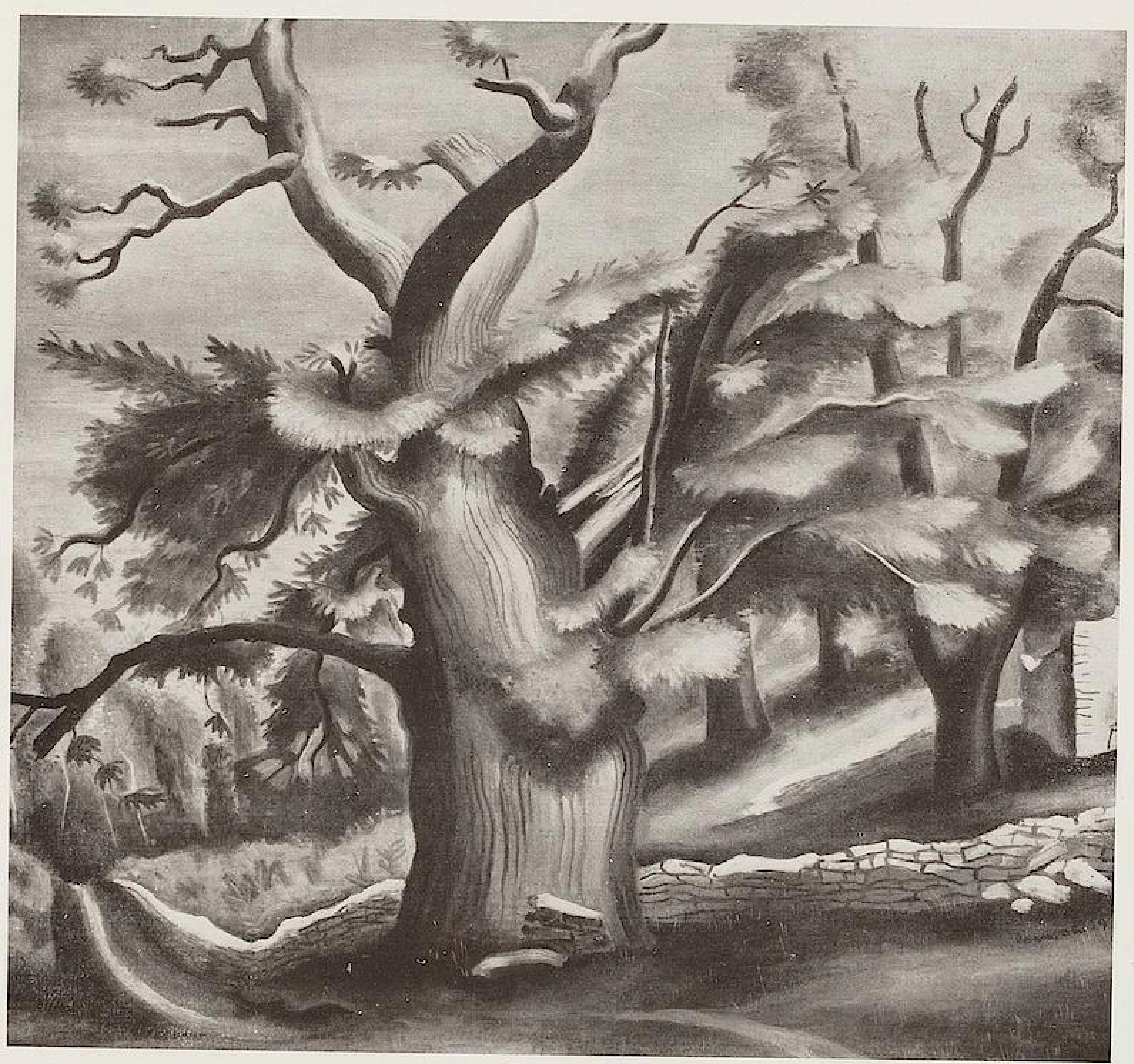
kelnde Hügligkeit der Natur. Sie sind versonnen und behalten ihre aggressiven Seiten für sich. Sie sind Marionetten und haben für große Aktionen, also auch für jede Art von Leidenschaften, keinen Ansatz. Ebenso die Landschaft: sie verkörpert die leidenschaftslose Sucht nach einer schwimmenden Gefühlsfreude, die auf nichts fixiert ist. Immer ist es das Pralle und doch zugleich Gutmütige der Dinge, nie das Drohende. Selbst Architektur, die er oft malt, hat nichts Strenges. Viele weiße Bauten sind abgesetzt in die halbfarbige, kühlgewordene Herbstnatur und bleiben fugenlos und weich. Rissige Häuser stehen zwischen Bäumen, sie sind nicht stärker und nicht schwächer als die sanft wuchernde Natur. Die römische Ruine einer Wasserleitung biegt sich wie Gewächs, die Bogenpfeiler sind wie Stengel, fest und saftig.

Eigentlich malerisch gesehen ist von alledem nur ein allgemeiner, bunter und reicher Prospekt. Der zwar ist wirklich gefüllt und in sich zufrieden, eine barocke, halb und halb sogar nüchterne Illusionsnatur. Aber diese Natur ist kombiniert und nicht im kleinsten naturalistisch. Keine Naturunmittelbarkeit bringt hier den malerischen Fluß hervor, der sofort seine Effekte hat wie der Impressionismus und selbst noch der Expressionismus, indem er die Effekte sozusagen quer legte durch den betrachtenden Maler hindurch und die subjektiven Farbemotionen mit hineinnahm. Bei Seewald ist es ein Naturgehäuse, das er mit sich trägt, ein bestimmtes „Schema" von leichter Klarheit, in dem aller Naturbrodem nur begrenzt hochkommt, ein bestimmtes Normalmaß hat. Einzelne konkrete, greifbare Dinge der Natur, aber nur die erwünschten, werden wie Glanzlichter diesem zart gefügten „Schema" aufgesetzt.

So ist es ja auch mit den Einzelheiten. Die vegetabilischen Formen der Natur z. B. sieht er in einer großen Einfachheit, die nicht schlechthin die „Unschärfe der Vergrößerung" ist, sondern mehr eine Simplizität, die mit einer bestimmten idyllischen

Freundlichkeit sich uns zuwendet. Nur das Kleine wird groß gesehen, das Große wirkt nicht als solches. Und diese Freundlichkeit vermindert alles Beunruhigende, sie gibt nicht die unterirdischen Kräfte der Natur, das Wachsen und Vergehen, und keineswegs Beschwichtigung, falls es die melancholischen Gründe dieser Landschaftsform vergäße.

Denn diese hervorgesprossene Natur kommt ja nicht wie eine Überschwemmung, als die sie früher (z. B. im siebzehnten Jahrhundert) oft durch



RICHARD SEEWALD, DER BAUM

falls das unbewegt Tote. Sie geht beruhigend ins breit Genußreiche und gibt uns nur den plötzlich stillgestellten Eindruck des Reifen, Paradiesischen, des unzweideutig und endlich nur für den Menschen angelegten Anblicks, des angenehmen Augen-Blicks der Natur. Hier liegt das große Talent Seewalds und zugleich die Gefahr einer koketten Selbstbereiche Farben drastisch stellvertreten war, sondern sie ist eigentlich blaß und tränend, d. h. etwas blind und furchtsam. Sie begegnet uns in einer Verdünnung. Die Natur und erst recht wir selbst leiden an der Minderung des Naturgefühls. Aber wir sind ihr hilflos ausgeliefert in der immer enger besiedelten Landschaft und in der Folge von ge-

schichtlichen Vorgängen, die gegen die Natur wirken. Doch wenn auch Seewald das Wachstum nur in seiner einschmeichelnden Schwäche und ungeschützten Saftigkeit sieht, selbst in solchem Wachstum liegt noch die ewige Erneuerung der Welt, während die Häuser zäh, aber doch oft bröckelnd dastehen. Alles Naturgewächs wird nur um so liebevoller gemalt und in einzelnen Stücken durch Feinmerkmale seiner Erscheinung noch besonders gezeichnet, gestempelt. Wie z. B. durch die Linien der Rinde, der Löcher und Astschwingungen. Doch alle diese Züge sind ganz schematisch vermerkt. Obwohl sie Naturalismen sein könnten, sie werden nur als Daten benutzt. Es ist das, was man die typisch idyllische Stilisierung nennen kann. Auch das Wieder-dünn-Streichen der schon dunkel aufgemalten Farben (im Aquarell) zur Bewirkung einer sanft schimmernden, freundlich phantomatischen Plastik von Wiesenrücken, Straßenzügen usw. hat diese Bedeutung.

Wenn solche Idyllik um die monumentale Fixierung des idyllischen Themas in Form eines Triptychons (das der Maler für sein wesentlichstes Bild hält) bemüht ist, so geht das Monumentale leicht ins Flache über. Ein elegisches Genre vermengt sich schlecht oder gar nicht mit den malerischen Möglichkeiten weit fließender und tiefher leuchtender Landschaft. Die Weinlese ist eine emblematische Kombination der verschiedenen Tätigkeiten, deren Zusammenhalt weder als Zustandsbild zwingend ist, noch als allegorische Addition genügend einschlägt in jene Neigungen unseres visuellen Bewußtseins, die darauf eine Antwort hätten. Es ist nicht zufällig, daß der linke Flügel, wo das etwas Märchenhafte, das unbestimmt Zwielichtige der Schwärmerei mit hineinspielt, viel eher trifft, daß ferner die zufällige Situation der Dinge, wo sie sich nicht klar abgrenzen, sondern wieder nahe auf allen Seiten von der Nacht umfangen werden, formstärker wirkt als eine zu einfach hergestellte, liebenswürdige Gleichmütigkeit der Natur. Dagegen: das tägliche Leben der Familie bei Tisch und Brot, mit dem Bettler an der Tür, dieser rechte Flügel ist malerisch erfindungslos; er ist Anekdote eines weder visuellen noch eindeutig gefühlsreinen, also poetischen Inhalts. Er spricht nur als gezierte Auslage von rustikalen Requisiten.

Durchweg aber ist merkwürdig, wie mittels dieser Schematik etwas darstellbar wird, das durch Einfangen bloßer Naturfülle wohl nicht zu treffen wäre. Seewald jagt nicht die Natur, er ist selber warm und gedankenlos eingefangen in das ruhige Farbbild der Meere, Berge oder Straßen, die sich gerade bieten. Künstlich und verspielt stellt er dies alles in Bildern um sich her; jede Ansicht wirkt künstlich und zugleich vereinfacht wie ein Spielzeug, keine ist aus kompositionellem Formehrgeiz gezimmert. Eins aber wird auf diese Weise so, wie es glücklicher wohl nicht gemalt werden kann: die weite Lagerung und helle Ausbreitung der Naturdinge (daher auch die Zeichnung zwar gegenständlich und doch zugleich mehr konturierend als plastisch ist; sie meidet das Gewicht der Dinge und ihre „natürliche“ Beleuchtung.)

So gewinnt Seewald eine unwirkliche Spiegelung der Natur, obgleich die Grundzüge der „naturgemäßen“ Bildform beibehalten werden. Aus Naturerlebnissen wird also ein künstliches, regungsloses und doch betont unphantastisches Wachtraumgebilde. Diese Bilder verleugnen die Zustände, in die die Malerei heute gestellt ist. Sie versuchen sich im Zeitlosen und verleihen der Natur einen Nimbus von still verschollener Annehmlichkeit. Aber sie verraten auch, daß der Maler die Verpflichtung, die solch idyllischer Bruch mit der Zeit ihm auferlegt, nicht schwer genug nimmt. Genußreiche Trauer ohne „Askese“, d.h. ohne extremste Gestaltung eines Gegenbildes der Zeit, führt nicht zu einer so einschlagenden Erleuchtung dieser bildlichen Nebenwelt, daß sie sich neben den Ansprüchen der Zeit wirklich halten könnte. Also ist diese Malerei „zeitlos“, aber ohne Kraft und Endgültigkeit, das Ergebnis einer negativ verlaufenen Flucht und nur als solches merkwürdig unter den Auswegen zeitgenössischer Malerei. Das Lokal der Ausflucht, die Natur, hat sich der Flüchtling selber eingerichtet, als eine deutliche Nebenwelt. Ihre Ausstattung ist gar nicht waghalsig, weder koloristisch, noch konstruktiv, sondern sie ist einfach abseits. Es ist etwas entzwei in dieser Natur, die da glatt und blaß in stillen, kargen Bildräumen zusammenwächst. Das strömende Wachstum einer umringenden, aus tausend Bildern nicht eigentlich zum Bild werdenden Natur, an der sich der Naturalismus unzulänglich versuchte, ist ebensowenig darin wie die unmittelbar pralle Einhelligkeit, mit der die alten Primitiven schon im einzelnen Stück der Natur die ganze

weltöffnende Drastik der Naturfülle ermalen konnten.

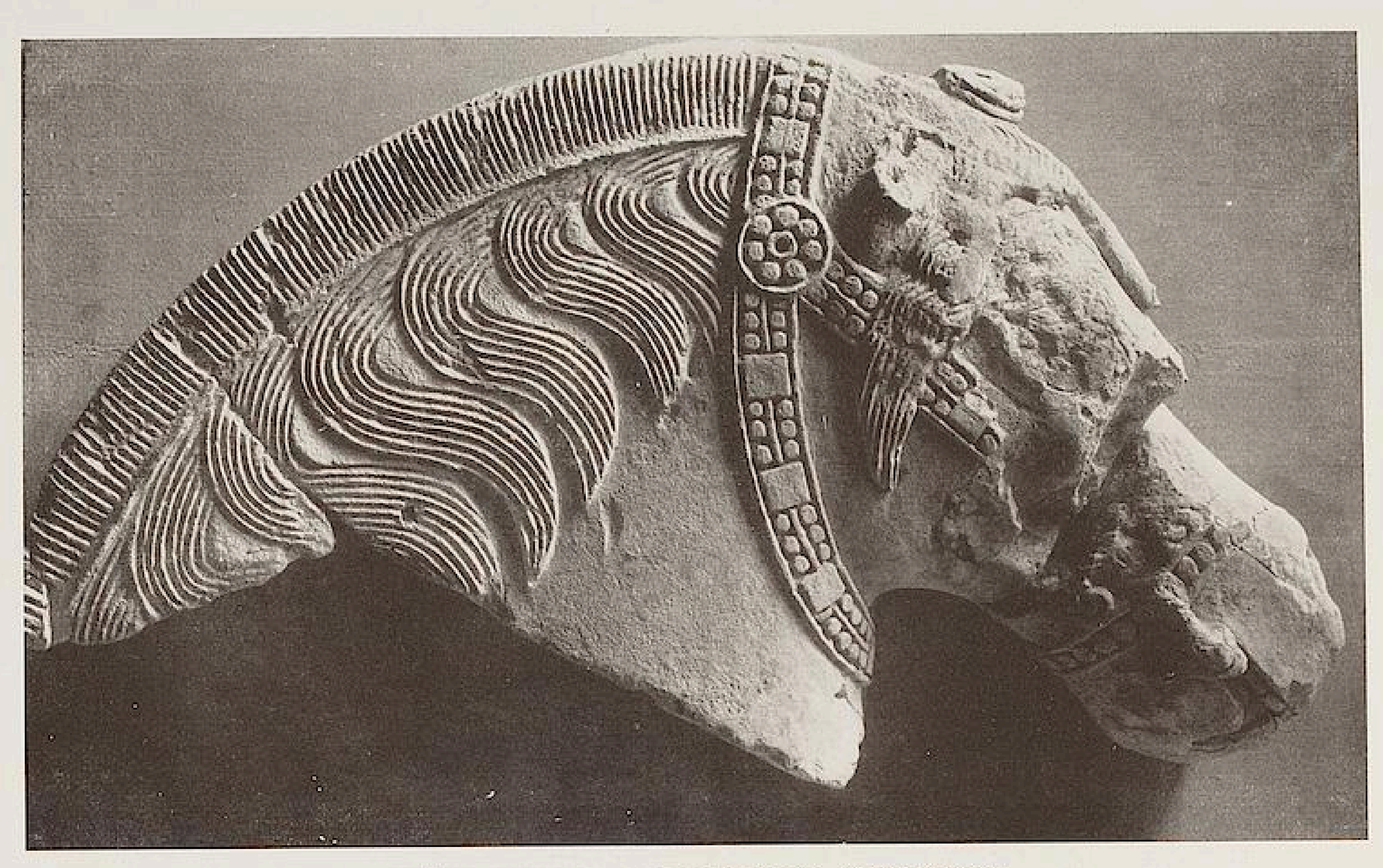
Auch der Maler selbst und jene schon genußbereite Darbietungsform der Natur, die Landschaft, scheinen voneinander entzweit. Gerade die Sehnsucht, mit der Seewald sie umspielt, kann das verbürgen. Es klingt paradox. Aber man sollte doch nicht so blind sein, in diesen Landschaften das Wachstum in eigenster Gestalt, die Bildwerdung botanischer Lebensgesetze, sehen zu wollen. Sie geben nur die Umspielung der Natur mit den leichten Schemen ihrer Wiesen und Bäume, die bereits willfährige Gefühlsutensilien unserer selbst geworden sind. Man sollte bedenken, daß jene bestimmte bukolische Diskretion der Naturgläubigkeit, die wir aus sehr verschiedenen Jahrhunderten kennen, gerade nicht aus der Naturnähe zu kommen pflegt. Es ist große Naturferne darin und ein brennender, doch gar nicht robuster Wunsch, in die sehr dichte, sehr unwegsame Natur wieder zu gelangen.





PARTHISCHE STEINFIGUR EINER MONDGÖTTIN. 0,72 m HOCH

ABB. 1



SPÄTSASANIDISCHES STUCKRELIEF. LEBENSGROSS

ABB. 6

PARTHISCH-SASANIDISCHE KUNST

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Gleichzeitig mit der Eröffnung der neuen Museumsbauten in Berlin stellt Direktor Sarre in drei kleinen Räumen des Kaiser Friedrich-Museums eine Gruppe von Werken der parthischen und sasanidischen Kunst aus. Vor den Wänden, die manches Jahr die herrlichen Altartafeln von Hans Multscher und andere Werke deutscher Kunst trugen, wurden zum ersten Male in geschlossener Sammlung Bildwerke aus Stein und Stuck, Tongefäße, Bronzen und Silberarbeiten, Gewebe und Münzen aus der hellenistischen und vorislamischen Zeit Persiens und Mesopotamiens gezeigt, in wenigen Stücken darüber hinaus Wege der späteren Entwicklung angedeutet.

Die Bedeutung dieser intimen Ausstellung, in der jeder Gegenstand als Einzelstück und in der Nachbarschaft des künstlerisch Verwandten eindringlich wird, bei der jede Vitrine und jede Wand sinnvoller Ausschnitt und zugleich ein Ganzes ist, liegt in der Höhe ihres künstlerischen und geistesgeschichtlichen Niveaus, ganz abgesehen davon, daß für den Besucher der Museen sich hier eine Welt auftut.

Die in Jahren gesammelten Bildwerke der ersten beiden Räume und die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon-Expedition 1928/29 in dem anschließenden Raum entstammen einer der interessantesten geschichtlichen Perioden des europäisch-asiatischen Kulturkreises, sofern man ein historisches Werturteil über Völker und Zeiten der Erde auszusprechen wagt. Für uns jedenfalls gewinnen diese Jahrhunderte der materiellen und geistigen



RÄUCHERGEFÄSS AUS BRONZE. 34,5 cm HOCH

ABB. 4



SASANIDISCHER TONKRUG. 45,3 cm HOCH
ABB. 5

Auseinandersetzung zwischen hellenistischer und orientalischer Kultur — die Zeit vom dritten Jahrhundert v. Chr. bis zum siebenten Jahrhundert n. Chr. — allmählich ein bedeutsames Gesicht.

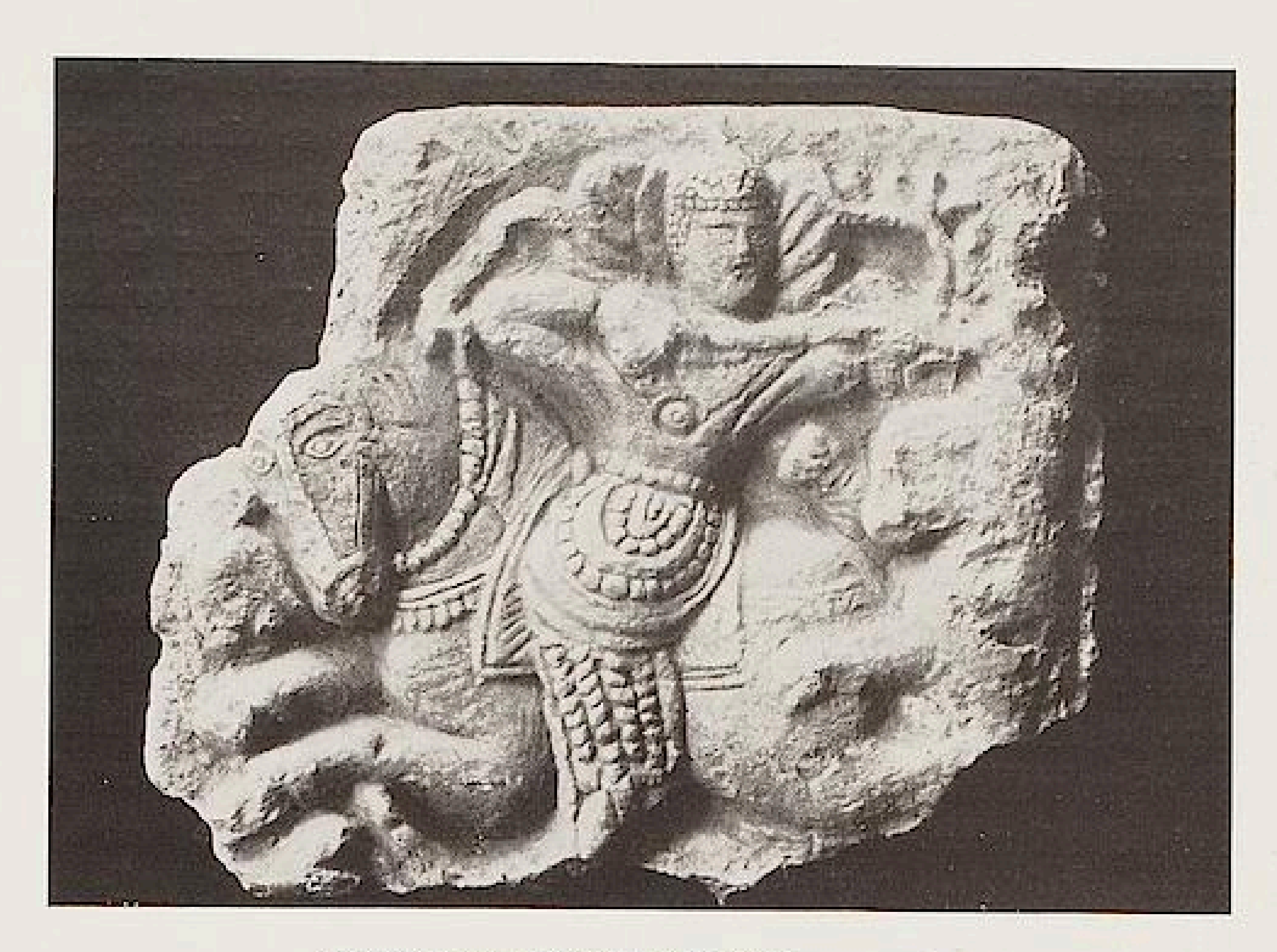
In der Halbfigur einer Mondgöttin von dem Palast Trajans in Hatra in Nordmesopotamien (Abb. 1) aus dem Beginn des zweiten Jahrhunderts n. Chr. ist orientalische Symbolik ganz vom hellenistischen Geist durchdrungen: ein Zeugnis glücklicher Verschmelzung jahrtausendealter Steingebundenheit mit der Hingabe an das zart Beschwingte lebendig bewegter Form. An der Wand unter der Mondgöttin, vor dem Fenster und in einer freistehenden Vitrine sind in diesem helleren Teil des Raumes Gefäße und Figürchen aus Bronze aufgestellt.

Zwei flache Schalen von ungewöhnlicher Größe, die eine — noch hellenistische — mit getriebenem Dekor, die andere mit frühislamischer Gravierung verziert, geben den glücklichsten Hintergrund für drei Gefäße ab: ein Bronzebecken, auf dessen durchbrochenem Rand ein Gewimmel winziger plastischer Vögelchen aufsitzt; eine schlanke Henkelkanne aus frühsasanidischer Zeit, die noch an das Gewachsene hellenistischer Formgebung gemahnt, und eine spätere, scharfkantig gegliederte zylindrische Kanne mit wuchtigem gedrehten Griff und dem für diese Gefäßgruppe charakteristischen Reliefschnitt.

Dem Fenster zunächst steht neben den Metallgefäßen eine kostbare kleine Schale (Abb. 2) aus graugrünem Glas mit aufgelegten Medaillons. (Einige Glasstempel für solche Verzierungen sind im Nebentisch ausgelegt.) In Kreise eingeschriebene Reliefs von Flügelpferden begleiten die Rundform der Schale, ein zartes Profil umgrenzt den Rand. Der Reiz dieser Glastechnik ruht in dem Wechselspiel des durchsichtig farbigen Stoffes, der sich in den Auflagen immer wieder zur plastischen Form verdichtet. Das Glas setzt die Hand voraus, die — es im Zug der schreitenden Fabeltiere drehend — das Licht über den Wechsel der glatten und modulierten Flächen streichen läßt.

Eine Gruppe vielfältiger Bronzezierate von Geräten, meist Tierfigürchen, ist vor dem Fenster neben parthischen und sasanidischen Silbermünzen zartester Prägung ausgelegt. Ein schreitender Panther rein hellenistischen Stils fällt auf, daneben eine kleine sasanidische Königsfigur, Griff eines Metallgerätes, die bewußte Rückkehr zu bodenständigen Kunstformen zeigt — in einer Zeit des Wiederauflebens achämenidischer Tradition und der Religion des Zoroaster. Sie ist Ausdruck derselben nationalen Selbstbesinnung, die auch in Ägypten seit dem dritten Jahrhundert n. Chr. gegen den Hellenismus aufsteht und sich künstlerisch in der Umkehr der alexandrinisch-hellenistischen Formgebung zur koptisch-ägyptischen erweist. So zwangsläufig ist der Vorgang, daß die kleine sasanidische Bronze wieder alle Merkmale altorientalischer Kunst aufzeigt: die gradlinige Mittelachse, betonte Symmetrie, die im geschlossenen Umriß dicht zusammengefaßte Gestalt, die der Auflockerung des Volumens durch Bewegung feind ist; Stoffdifferenzen der Natur sind als Ornamentik übersetzt. Ein ausgezeichnetes Gegenstück aus parthischer Zeit enthält die freistehende Vitrine* in der Statuette einer nackten

* Anmerkung: Mehrere Objekte der Ausstellung sind vorübergehend entfernt.



SASANIDISCHES STUCKRELIEF. 20,7:17,6 cm

ABB. 7

Göttin (Abb. 3). In Aufbau und Haltung lebt uraltes mesopotamisches Kunstgut auf, die Arbeit zeigt hellenistische Prägung. Das erlesenste Stück unter den Bronzen ist das reich gravierte Räuchergefäß in der Gestalt eines Vogels (Abb. 4), ein Meisterwerk unter den phantastischen Gefäßen in Tierform, die aus den verschiedensten Zeiten und Gegenden bekannt sind. Das Gefäß — die unfigürliche zweckhafte Raumform und vielleicht die reinste Spielart des Plastischen — verschmilzt zuweilen in Perioden gesteigerter Formkraft mit der Figurenkunst: Es entstehen solche doppelsinnigen Gebilde, die dem praktischen Gebrauch gleichzeitig und dem Mythus angehören.

Vermittelt die Auswahl der Bronzen eine Vorstellung von der Qualität und Vielfältigkeit der vorislamischen Bronzekunst, so gibt im nächsten Raum eine Anzahl kostbarer Silberschalen mit gravierten Darstellungen und reichem Dekor in flachem und hohem, teilweise vergoldetem Relief Einblick in dieses eigenste und bedeutende Gebiet sasanidischen Kunstschaffens.

Die andere Seite des ersten Raumes zeigt repräsentative Stücke der Töpferkunst. Zwei große, herrlich aufwachsende dunkelgrüne Fayencevasen, mit plastischen Bändern reich verziert, flankieren den Wandschrank. In seiner unteren Reihe stehen als Auftakt fünf kleine Krüge, typische Formen der parthischen Fayence des zweiten bis ersten Jahrhunderts v. Chr. Darüber — von zwei Henkelkrügen eingefaßt, deren schwere blaugrüne Glasur durch Kerbung, Fingerdruck und aufgelegte Medaillons wunderbar plastisch belebt ist — ein Tonkrug, unglasiert, fußlos im Ständer ruhend, von reinem Wuchs: Friese schreitender Tiere und Fabelwesen — uraltes Erbe Elams und des Zweistromlandes — umkreisen seine Wandung, die unterste Reihe schreitet zurück; Rosetten schmücken Schultern und Hals, der ein sasanidisches Symbol der Pahlawi-Inschriften trägt (Abb. 5).

In der Vitrine gegenüber liegen Fragmente merkwürdiger glasierter Tonsärge aus der parthischen Zeit Mesopotamiens. Nackte Frauenfiguren, kaum erkennbar als menschliche Gestalten, wie von un-



SASANIDISCHE GLASSCHALE. 10 cm HOCH

ABB. 2

gefähr modelliert unter breiter Glasur: Skizzenhafte Unterlage für zerfließende Licht- und Schattenflecke. Gewiß Ausklang einer Kunstweise, doch in der formalen Auflösung und Verwilderung ein erster Hinweis auf Zukünftiges, ein Wachwerden für die an Formgrenzen nicht gebundene fluktuierende Farbigkeit. Ähnliche Wandlungen des Sehens lassen sich in diesem aufgewühlten Zeitalter auch an anderen Orten nachweisen.

Noch anderes — Beispiele der viel bewunderten sasanidischen Seidenweberei, Originale und Nachbildungen — enthält dieser und der nächste Raum. Hier ist vor allem eine wichtige Sammlung von Fragmenten sasanidischer Stuckreliefs ausgestellt, zumeist Reste eines figürlichen und ornamentalen Wandschmuckes aus dem nördlichen Persien. Am besten erhalten ist der vortreffliche Pferdekopf (Abb. 6), der — wie das kleine Fragment eines sasanidischen Reiterreliefs (Abb. 7) — die entschiedene Umkehr zu einer flächig ornamentalen Reliefkunst bezeugt. Abbildungen nach den großen sasanidischen Felsenreliefs erläutern die Bruchstücke. Die aufgezeichnete künstlerische Entwicklung spiegelt noch einmal — in kleinstem Format — eine Sammlung sasanidischer Gemmen wider.

Die Ausstellung der vorislamischen Kunstwerke, die — von verschiedenster Herkunft — seit Jahren in bewußter Auslese dem Museum zugeführt wurden, ergänzen die Ausgrabungen aus Ktesiphon, der mesopotamischen Hauptstadt des Sasanidenreiches. Das bedeutendste plastische Stück ist eine fast lebensgroße, im Chor einer christlichen Kirche des sechsten Jahrhunderts gefundene Gewandfigur aus bemaltem Stuck. Die Funde umreißen einen räumlich begrenzten Ausschnitt des Zeitalters, das — in seiner Abkehr von der antiken Welt — dem neuen religiösen Erlebnis des Ostens sich öffnet und bald auch — Tonscherben des neunten Jahrhunderts mit der charakteristischen Überfangglasur der chinesischen Tangzeit beweisen es — den Ausstrahlungen der fernöstlichen Kunst zugänglich war.



PARTHISCHE BRONZESTATUETTE
11,5 cm HOCH. ABB. 3



FRANS MASEREEL, VORLESER UND KRANKE. 1925. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN

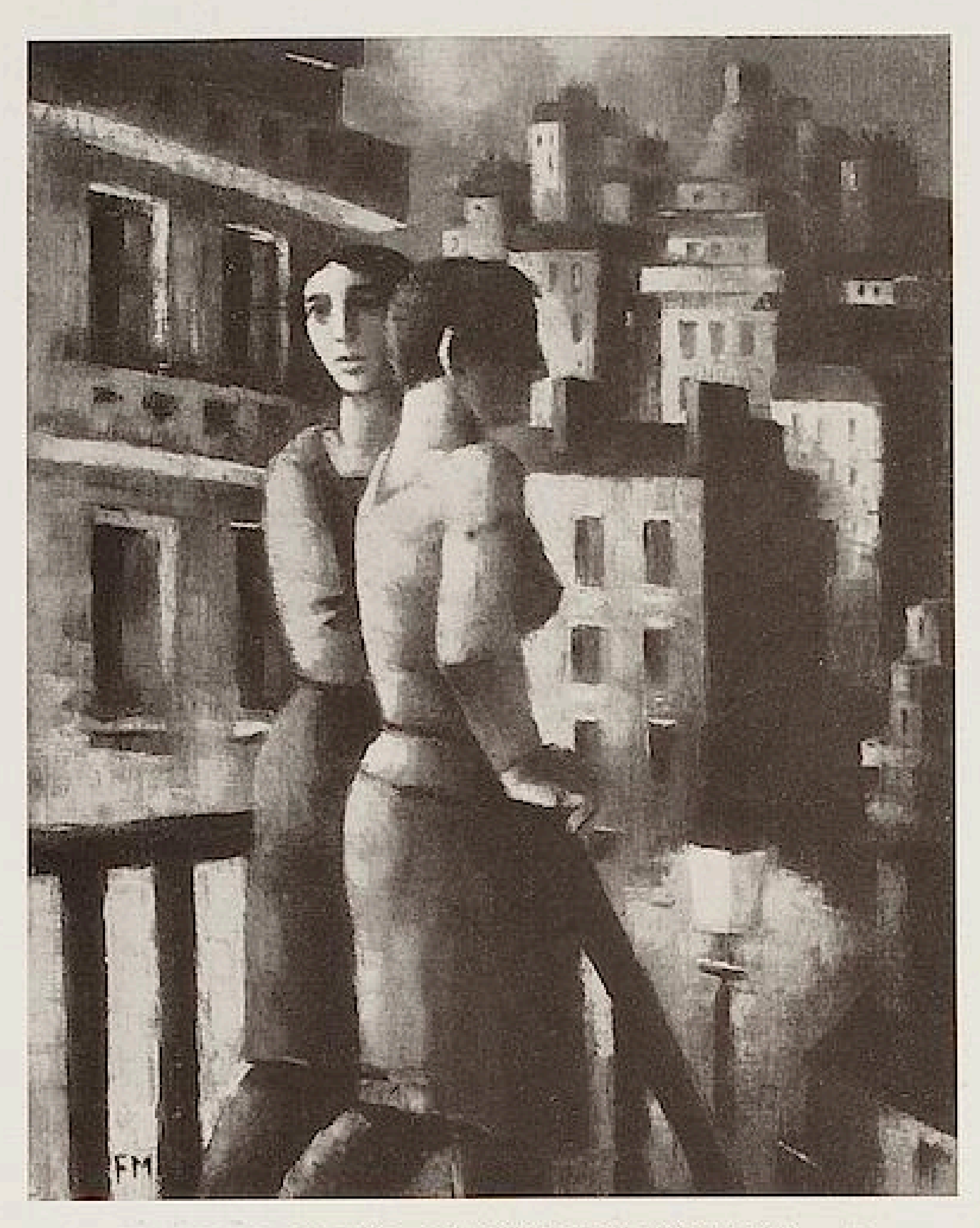
DER MALER MASEREEL

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG

VON

CARL GEORG HEISE

Als Graphiker hat der in Paris lebende vlämische Meister Frans Masereel sich einen europäischen Namen gemacht. Genau dort hat er mit seiner revolutionären Zeichenkunst eingesetzt, wo auf gesamteuropäisches Einverständnis am wenigsten zu rechnen war: im Genf der Kriegszeit, in einer aufrührerisch pazifistischen Karikaturen-Zeitung, der er jahrelang seine besten Kräfte zur Verfügung gestellt hat. Alles, was dann in logischer Fortentwicklung dieser Kurzschrift der Zeitsatire in Zeichnung und Holzschnitt gefolgt ist, wird menschlich gespeist aus der ganz auf sich selbst gestellten, unzeitgemäßen Leidenschaft der Weltverbundenheit. Als nun aber, unendlich rascher als das der geächtete Weltbürger zu hoffen gewagt, ein nicht im Wollen und Wirken, wohl aber in geheimer Sehnsucht geeintes Europa diesen Aufrufen der Menschlichkeit, wie sie die zahllosen holzgeschnittenen Bilderbücher propagieren, in allen Ländern der Erde zu raschem Erfolg geholfen hatte, da sah sich der Künstler nicht am Ziel, sondern zurückgeworfen an den Anfang. Seine Kunst lebt nicht



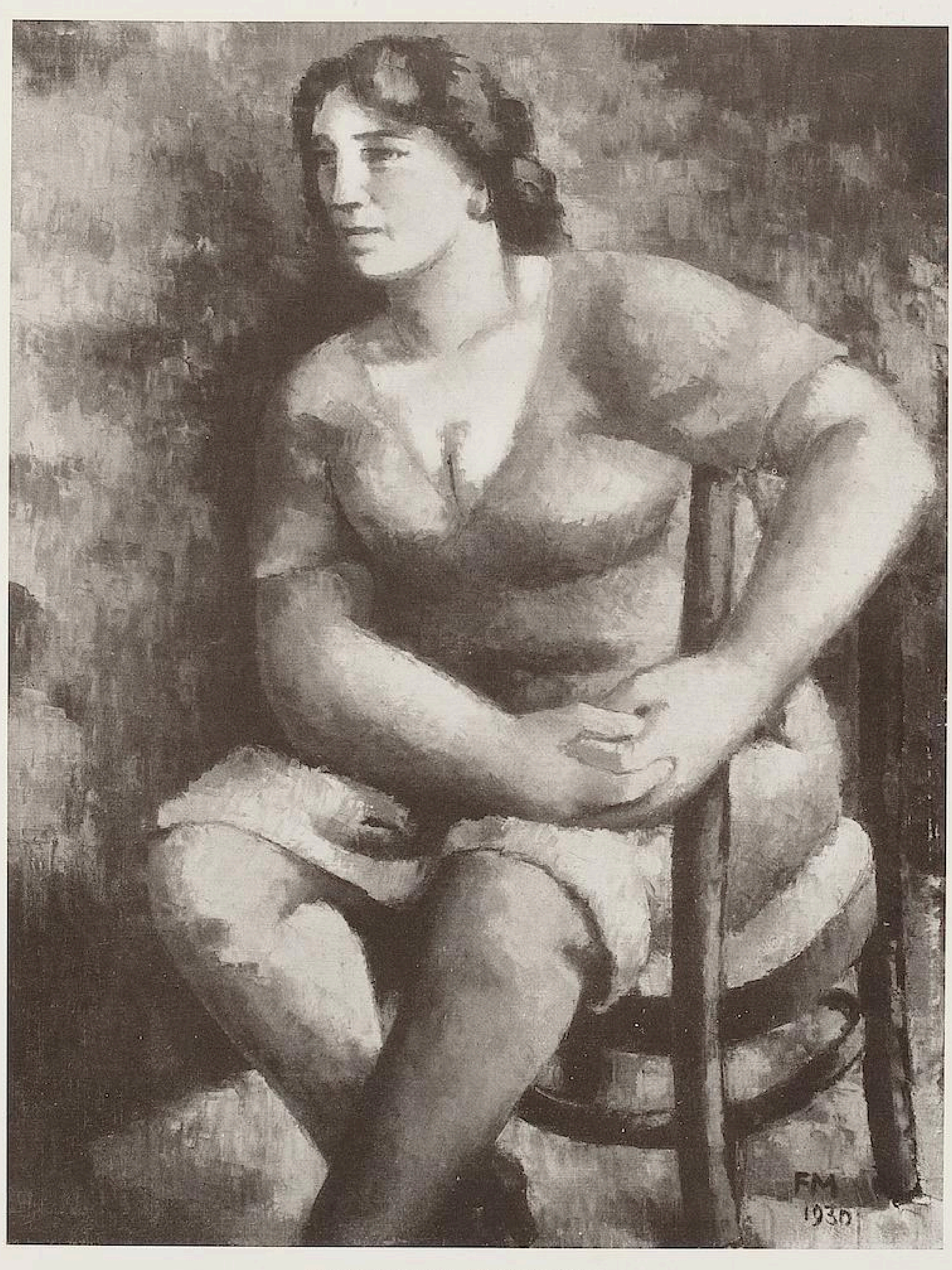
FRANS MASEREEL, FRAUEN VOR HÄUSERN. 1928
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG

von der Erfüllung, sondern vom Kampf. Als stürmisch Folge auf Folge seiner anklägerisch-lebendigen und doch so selbstsicher-harmonischen Blockbücher vom Publikum begrüßt wurde und sich die Beurteiler zu überbieten suchten in der Feststellung, daß trotz der sehr einfachen, ewig gleichen Mittel der Darstellung doch in jedem der nach Tausenden zählenden kleinen Druckblätter künstlerisch ein neues Wort geprägt sei, da fühlte er selbst diese besondere Quelle seiner künstlerischen Fähigkeiten langsamer fließen. Die Mission war erfüllt.

Wenn je Kunst vom Charakter her bestimmt wird, so in solchem Augenblick. Das verlassen, was man als Meister beherrscht, um sich mit den Anfängern in Reih und Glied zu stellen zur Eroberung eines neuen Arbeitsfeldes — solcher Entschluß, noch dazu gefaßt mit geräuschloser Gelassenheit, das ist so selten wie ein großes Talent. Es hieße Masereel den schlechtesten Dienst erweisen, wollte man, wie das leider geschehen ist, die Parole ausgeben, seine Malerei sei heute schon so reif und eigen wie seine Holzschnittkunst. Nein, wie diese es früher getan hat, so ringt die Malerei sich jetzt aus bescheidenen Anfängen empor und fast scheint es so als sei der zweite Beginn nicht von vornherein so reich gesegnet wie der erste. Wer wüßte es zu sagen, ob das Vorhandensein irgendeiner Erfahrung oder Kenntnis die wahren schöpferischen Kräfte mehr zu fördern oder zu hemmen vermag? Masereels malerischer Aufstieg vollzieht sich langsam, fast so, als finde die ans Virtuosenhafte grenzende Leichtigkeit der Holzschnitterfindung hier nun die Buße der Mühsal. So mußte gerade den ehrlichen Freund Masereels auf der verfrühten Gesamtschau seines Lebenswerks, die in musterhafter Übersichtlichkeit die Mannheimer Kunsthalle veranstaltet hatte, die Malerei enttäuschen. Auch das Wort Henry van de Veldes in seiner so köstlich beschwingten Festrede, es sei uns ein neuer Courbet erstanden, wirkte nicht überzeugend. Das graphische Werk dominierte, und zwar so sehr, daß dies erste bedeutsame Nebeneinander von Zeichnung, Holzschnitt und Malerei Waffen liefern konnte an die Übelwollenden, die da immer gemeint haben, das Handwerk bei Masereel sei schwächer als der literarische Impuls. In Wahrheit verhielt es sich nur so, daß eine erst junge, aber sehr ernsthafte Malerei noch nicht die Höhe der in beschwerlichsten Zeitläuften und in zwanzigjähriger Selbsterziehung erprobten Graphik erreicht hatte — und, wie wir billig hinzusetzen dürfen, noch gar nicht hatte erreichen können.

Wenn wir jetzt, fast zwei Jahre später, gespannt, doch mit gedämpfter Erwartung, die kleinere Kollektion betrachten, die in diesen Monaten mit vielen neuen Arbeiten der letzten Zeit durch Deutschland reist, so müssen wir feststellen, wie deutlich die Fortschritte der malerischen Entwicklung sind in der Richtung auf ein nunmehr auch vom Betrachter schon erkennbares Ziel. Courbet konnte für einen Masereel Bestätigung auf dem Wege der Eroberung des Handwerks sein, nicht mehr. Für den Rastlosen ist die Mittagshöhe des Lebens keine Station, sondern ein Übergang.

Überblicken wir die nunmehr fast zehnjährige malerische Produktion — erst 1922 allerdings beginnt die Malerei stärker sich im Gesamtschaffen Masereels durchzusetzen —, so können wir drei charakteristische Perioden unterscheiden, die sich in den Übergängen durchdringen. Zuerst entstehen auf den Leinwänden kolorierte Flächenbilder, nichts als eine in ihren Wirkungsmöglichkeiten erweiterte Illustration. Aber diese auch inhaltlich der



FRANS MASEREEL, SITZENDE FRAU. 1930

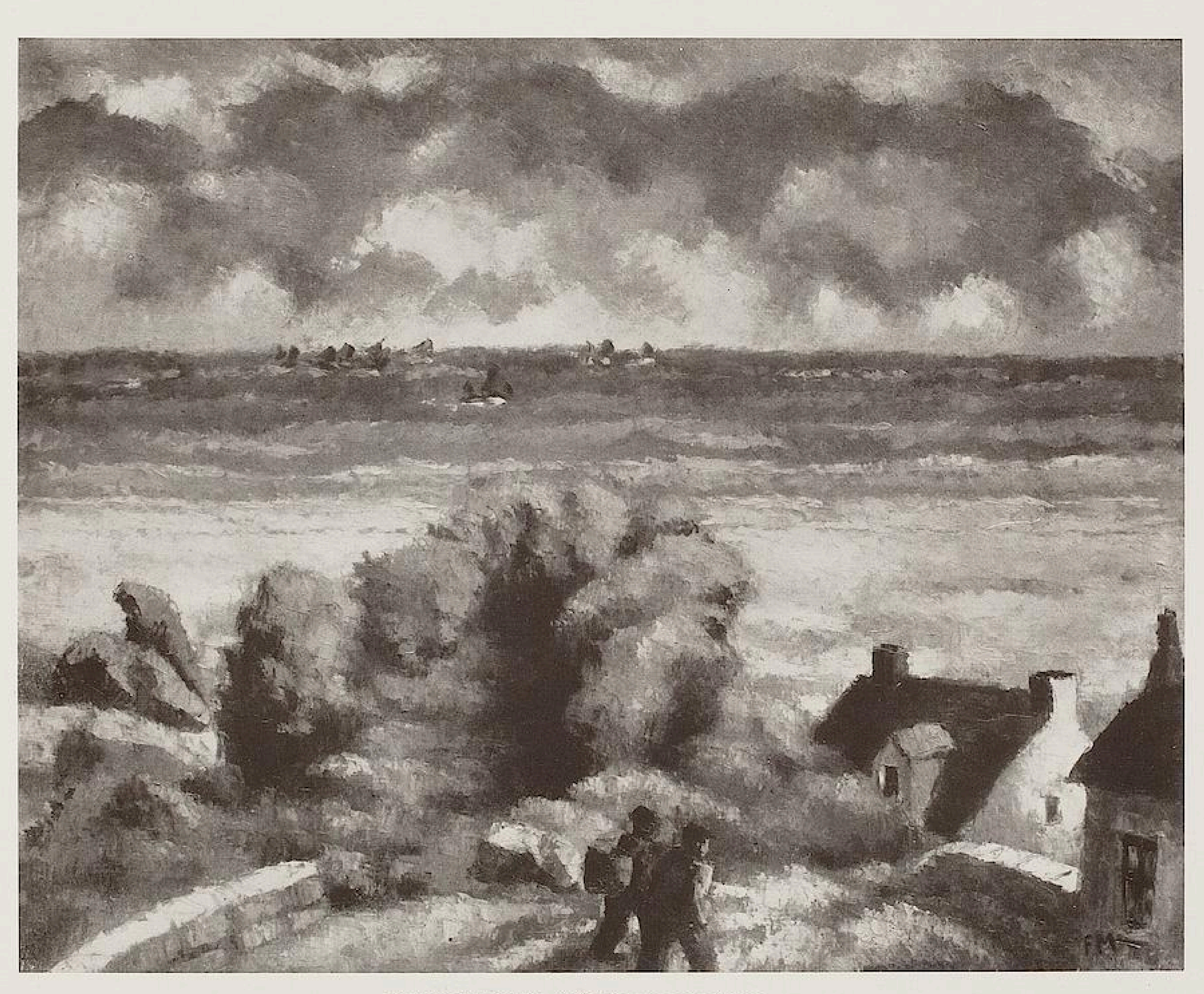
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN

Graphik nahestehenden Schaubilder, die zur Familie der gemalten Moritaten der Jahrmärkte gehören, sind anziehend durch die kompromißlose Reinheit ihrer einfachen Kunstmittel. Was dann folgt, ist nicht von so sauberem Stil: Übergänge zum Malerischen ohne das Vorherrschen der Zeichnung ganz zu überwinden, aus einem meist dunklen Gesamtton ein branstiges Rot, ein giftiges Grün, ein Orange aufleuchtend, die schummerige Palette verdunkelt die Pointe des Vorgangs, Masereels Stärke. Jetzt treten, schüchtern zunächst, neben die Gassen- und Kneipenbilder die reinen Landschaften, eine Serie von Hafenbildern mit grell-bunten Schornsteinen bezeichnen die Höhe dieser Stilstufe. Dann wird — vorübergehend nur, wie mir scheinen will — das ganze gewohnte Stoffgebiet verlassen und mit der Leidenschaft des Lernenden und Suchenden die Figur allein und die ganz schlichte Natur allein zum Vorwurf genommen. Selbst beim schönsten der gemalten Frauenbilder, wo mit dem Pinsel gebaut und modelliert ist, wo Komposition und Rhythmus bewunderungswürdig gemeistert sind, denkt man ein wenig an Studie und Atelier, die reinen Landschaftsbilder aber — Strand, Dünen, Fischerboote und Katen — haben ein wenig zu sehr altmeisterlich-holländisches Gepräge. Dennoch müssen wir hier halt machen, wenn wir die Höhe des bisher Erreichten bezeichnen wollen. Die große Dünenlandschaft etwa mit ihrer etwas wattigen, aber ganz aus der Anschauung des Gegenstandes gewonnenen breiten Malerei, mit ihrem etwas stumpfen, aber sehr eindringlichen Farbenklang — ganz harmonisiert jetzt, ganz ohne vordringliche Akzente —, mit dem beherrschenden und doch so wohltuend diskreten Sonneneffekt, ist eine Leistung hohen malerischen Könnens. Es scheint indessen das tiefste Element Masereelscher Menschlichkeit noch zu fehlen. Es gehört vielleicht zum Reizvollsten einer Ausstellungsbetrachtung, zu beobachten, wie hier und dort Ansätze sich bemerkbar machen, die auf eine zweifellos vom Künstler selbst ersehnte Synthese hindeuten: mit der reinsten, schlichtesten, handwerklich vollendeten Malerei deutend über das Gesehene hinauszugreifen, Mensch und Landschaft etwa zur Einheit zusammenzustimmen. Ein Fischer liegt auf einer Mole, eine Frau in den Dünen — Mensch und Umwelt verweben sich zur geheimnisvollen Harmonie alles Geschaffenen. Masereels Weltverbundenheit ist im Kern die alte geblieben, aber sie ist freier, größer, kosmischer geworden. Ich halte diese Versuche noch nicht für vollkommen geglückt, dennoch aber für das im Grunde Wichtigste, was Masereels Malerei uns zu schenken verspricht. Doch wie weise ist er, wie sehr hält er sich zurück, wie deutlich scheint er es zu spüren, daß jeder verfrüht dem Schicksal abgetrotzte Versuch zurückbringt statt dem Ziele näher. Reif sein ist alles. So wollen auch wir nichts wünschen und nichts prophezeien, sondern dankbar bleiben für das in unserer Zeit so seltene Schauspiel, einen großen Künstler langsam reifen zu sehen.

Wie ein Unterpfand des kommenden Gelingens mutet uns die letzte Holzschnittfolge an. Die Graphik ist nun unter den Einfluß der Malerei getreten, wie diese einst unter dem Einfluß der Graphik begonnen hat. Die großen Einzelfiguren zu François Villons Testament sind freier, malerischer als alles, was früher für den Holzschnitt entstanden ist, und mit dieser Erweiterung im Handwerklichen auch gewichtiger im Bedeutungsgehalt, über die Illustration hinaus sind sie ins Allgemein-Menschliche gewachsen.



FRANS MASEREEL, HOLZSCHNITT



FRANS MASEREEL, HÄUSER IN DEN DÜNEN. 1929

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN



CAMILLE COROT, BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

SAMMLUNG CHESTER DALE, AUSGESTELLT IM MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK



HEINRICH REINHOLD, BLICK AUF DIE TEMPEL VON PÄSTUM
(VORN DIE SOG. BASILIKA, DAHINTER POSEIDON- UND DEMETERTEMPEL)

ERINNERUNG AN PÄSTUM

VON

HANS BÖRGER

Es gibt der Reisenden genug, die da glauben, Pästum, die geweihteste Stätte Süditaliens, auf der Durchreise „zwischen zwei Zügen" erledigen zu können. Zeus möge ihnen verzeihen, denn sie wissen nicht, was sie tun. Selbst eine Exkursion von Neapel aus, wie sie so oft unternommen wird, erscheint dem Eingeweihten als unzulänglich, denn je drei Bahnstunden für die Hin- und Rückreise belasten den Tag viel zu sehr, auch geht der Nachmittagsschnellzug nach Neapel zu früh ab, als daß man die köstlichen Stunden gegen den Abend zu gehörig ausnutzen könnte. Ein „Hotel" gibt es in Pästum, das im Grunde nur eine Bahnstation ist, Gott sei Dank noch heute ebensowenig wie zu Goethes Zeiten. So empfiehlt es sich denn, einen Ort in der Nähe als Operationsbasis zu erwählen, am besten Salerno, das nur eine Bahnstunde vom Ziel entfernt liegt und, wenn nötig, die bequeme Wiederholung des Ausflugs gestattet.

Anmerkung der Redaktion: Die Photographien verdanken wir dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Marburg.

Die Fahrt mit dem Morgenzuge, einem „accelerato" (die Schnellzüge halten in der Regel in Pästum nicht) wird jedem, der sie einmal gemacht hat, in lebendiger Erinnerung bleiben. Von Salerno, „dieser ganz einzig lieblichen und fruchtbaren Gegend" (Goethes Worte), geht es immer in der Nähe der Küste zunächst durch üppige, auf das intensivste angebaute Fluren nach Süden



PÄSTUM, DEMETERTEMPEL. VON NORDWESTEN GESEHEN

zu. Die bei Salerno jäh zum Ufer abfallenden Berge treten allmählich weiter vom Meere zurück, die Landschaft wird immer weiträumiger, große ebene Flächen dehnen sich zwischen Meer und Gebirge und die Bebauung des Landes wird allgemach spärlicher. Zwischen Korn- und Kartoffelfelder schieben sich immer häufiger große Weideflächen ein, niedriges Buschwerk und einzelne Bäume halten das Terrain bis zum Meere besetzt. Die Vegetation erstrahlt noch in der zweiten Maihälfte — wie bei uns im Norden — im saftigsten Grün. Das macht: es gibt Wasser in Hülle und Fülle in dieser versumpften Niederung, mehr, als der menschlichen Gesundheit zuträglich ist. Überall erinnern die zur Luftverbesserung angepflanzten Eukalyptusbäume daran, daß das Malariafieber hier im Sommer auf der Lauer liegt. Der Reisende aber, dessen Gedanken nur um das eine große Erlebnis kreisen, das da hinten am Meere seiner wartet, setzt sich gar leicht hinweg über nationalökonomische Fragen der Gegenwart und empfindet nur immer stärker den eigenartigen Stimmungsgehalt der Ebene von Pästum. Daß es hier menschenleer ist (welcher Gegensatz zu dem unaufhörlichen Gebrause des übervölkerten Neapel!), daß die Natur hier noch fast ungebändigt ihre eigenen Wege geht — eine Art von heiligem Reservat in dem großen Garten, der Italien heißt —, mutet an wie ein von der Vorsehung gewolltes Präludium zu den Tempeln von Pästum. Die Augen wandern still über die weiten grünen Flächen, auf denen große Herden schwarzer und weißer Stiere weiden, von jener mächtigen, schöngehörnten Gattung, die wir schon von der römischen Campagna her kennen, sie schweifen zum Meere mit seiner öden Strandzone und dann wieder zu den heroisch stimmenden Höhenzügen zur Linken und finden alles und jedes in herrlichstem Einklang mit der inneren Erwartung. Längst ist das bewegte italienische Leben der Gegenwart, das uns bisher ständig umbrandete, aus dem Bewußtsein ausgelöscht, als der Zug über die Brücke rollt, die den rotbraunen Sele, den Silaros der Antike, überwölbt, und endlich nach einer Weile vor dem unschein-



PÄSTUM, BASILIKA. VON NORDOSTEN



PÄSTUM, BASILIKA. ÖSTLICHE VORHALLE MIT BLICK NACH SÜDWESTEN



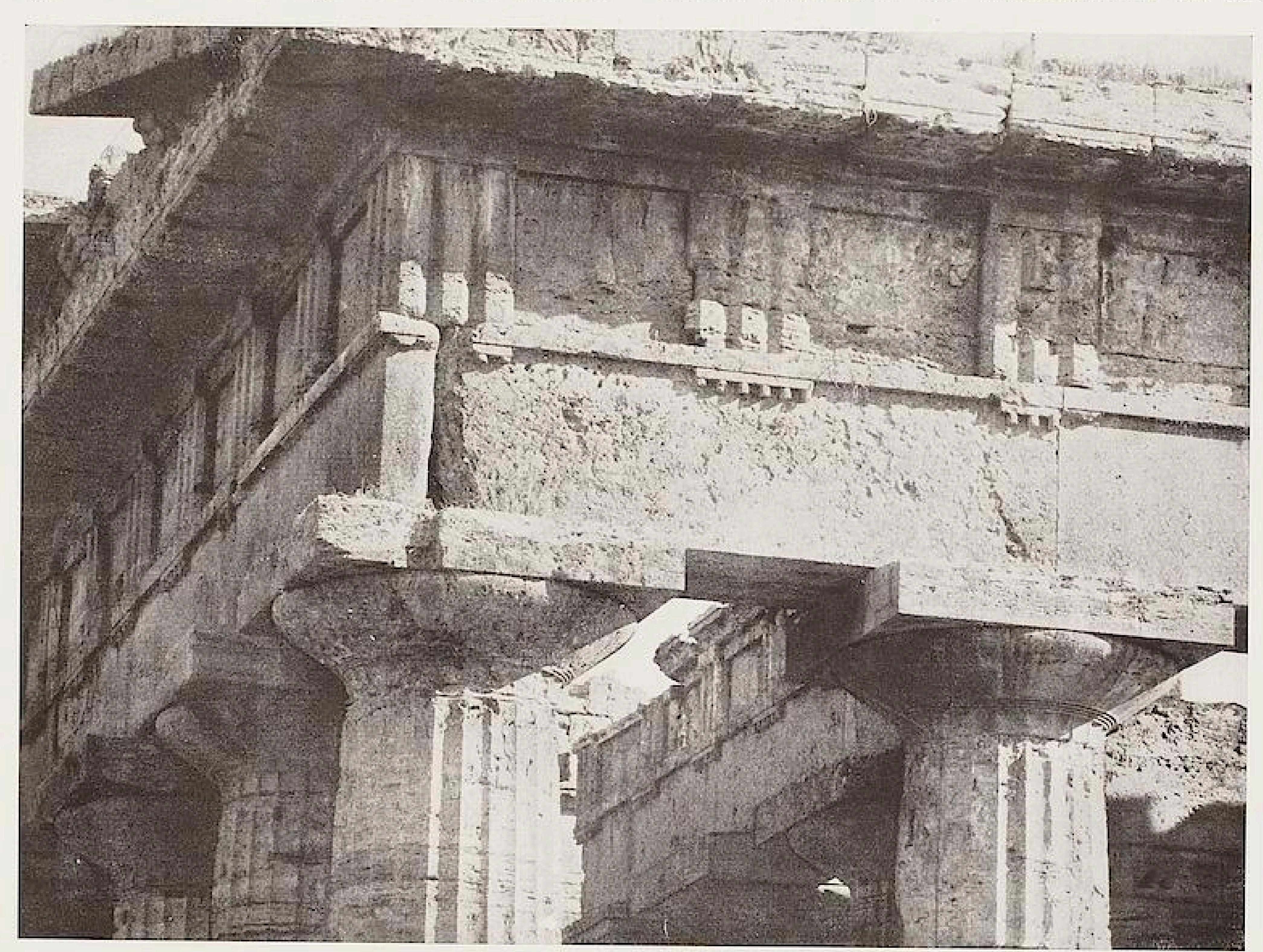
PÄSTUM, DEMETERTEMPEL. ÖSTLICHE SCHMALSEITE

baren Stationsgebäude hält, auf dem das Wort Pästum verheißungsvoll erglänzt. Graue Travertinquadern, sauber geschichtet und von Farnkraut und Akanthus üppig überwuchert, ziehen eine schnurgerade Linie hinter dem Stationshäuschen und ein schlichtes, schön gewölbtes Tor wird sichtbar, die „Porta della Sirena", wie man es nach dem jetzt verschwundenen skulpierten Schlußstein einst getauft hat.

Von diesem Tor — es ist das östliche, und ihm entsprachen drei weitere im Westen, Süden und Norden — gelangt man in kaum fünf Minuten zu der antiken, noch heute benutzten Straße, an der die drei Tempel liegen. Wer aber seine Ungeduld zu bezähmen vermag, der verschiebt besser die Nahbetrachtung der antiken Monumente noch eine Weile, verfolgt die Stadtmauer außen nach Süden zu, erklimmt sie an einer geeigneten Stelle und wandelt auf ihrer Höhe meerwärts. Dieser nicht überall bequeme Rundgang auf der Mauer, die, im ganzen noch recht wohlerhalten, in einer Länge von etwa fünf Kilometern das antike, annähernd quadratisch geformte Stadtgebiet umzieht, ist für den erfahrenen Wanderer die conditio sine qua non eines Besuches von Pästum. Er dient nicht nur der notwendigen Orientierung über die Gesamtsituation, sondern bietet zugleich die herrlichsten Blicke in die Landschaft, auf Berge, Meer und Tempel. Die vier bis fünf Meter starke Mauer — schon an der Schönheit des Quaderwerkes ohne weiteres als ein Werk der klassischen Zeit erkennbar — war zur Erhöhung ihrer Wehrhaftigkeit mit viereckigen Türmen besetzt, ganz so wie zum Beispiel in Messene in Arkadien. Schon nach wenigen Minuten der Wanderung trifft man an der Südostecke der Stadt auf einen dieser prächtigen Wachttürme. Noch ragt er sieben Meter hoch auf, nur oben, wo er zerfallen war, ist er durch primitives Mauerwerk begradigt und notdürftig wieder bedacht. Eine moderne Treppe führt seitlich zum Obergeschoß, und (ein sicheres Zeichen, daß auch hier neues Leben aus den Ruinen blüht) aus den engen Fensterschlitzen des uralten Bauwerks dringen die kräftigen Schreie eines Säuglings. Gar schön ist die Aussicht vom Treppenabsatz dieser Bastion auf die Höhenzüge im Osten, noch schöner aber die vom nächsten Turm auf dem ersten Drittel der Südmauer. Auch

er ist neuerdings wieder bewohnbar gemacht und mit einer Treppenanlage versehen. Am besten erhalten von allen seinen Kollegen (noch stehen sechzehn Quaderschichten von je dreiviertel Meter Höhe in tadellosem Verbande aufrecht), gewährt er einen Rundblick, der alle Mühe der Wanderung vergessen läßt. Im Westen erscheint ein schmaler blauer Streifen — das Meer — und in der Tiefe liegt, von der in ihrem ganzen Verlauf übersehbaren Stadtmauer umgeben, das Gebiet von Pästum. Weite grüne Flächen, auf denen blutroter Mohn und violette Akanthusblüten köstliche Muster zeichnen, bedecken die Stätte der alten Stadt. Nur hier und da bricht ein Ochsengespann einen Acker um (wobei noch immer Münzen und andere Objekte antiker Kleinkunst zutage kommen), und das Dutzend primitiver Häuschen, das, abgesehen von einem Landgütchen, an der Nordsüdstraße aufgereiht liegt, macht erst recht die Einsamkeit der Gegend fühlbar. Diese Häuschen (möchten ihrer niemals mehr werden!) verschwinden wie Pygmäenwerk neben den mächtigen Säulenvierecken da drunten, den unschätzbaren Resten der Glanzzeit Poseidonias — der Poseidonstadt, wie sich diese nördliche Kolonie des üppigen Sybaris nannte, ehe sie in die Gewalt der Lukaner und Römer fiel.

Wie die drei Tempel im antiken Stadtgebiet verteilt sind, wird nirgends so anschaulich wie von unserm Wachtturm aus. Ziemlich nahe der Südmauer, also fast zu unseren Füßen, erhebt sich die sogenannte Basilika, jener breitgelagerte zweischiffige Bau mit der ganz ungewöhnlich großen Zahl von neun Frontsäulen, daneben der sogenannte Poseidontempel; und dann, weiter entfernt und der Nordseite der Mauer sich nähernd, der kleinste von den Dreien, der Demetertempel. Am höchsten ragt der Poseidontempel mit seinem wuchtigen Gebälk auf. Wie seine Gefährten ist er aus einem porösen, silbergrauen Sinterkalkstein errichtet, aber er allein ist über und über mit einer



PÄSTUM, POSEIDONTEMPEL. SÜDWESTECKE DES GEBÄLKS

herrlichen goldigbraunen Patina bedeckt und so gleichsam nachträglich von der Natur mit einer alles überstrahlenden Gloriole umgeben. Von welchem Standpunkt man sich auch den Tempeln nähern mag, ob von der Meerseite — so daß sie die Bergkulisse des Hintergrundes überschneiden — oder vom Osten aus, immer bleibt der Blick sehnsuchtsvoll haften an diesem kostbaren Farbengewande des Poseidontempels.

Was ist ein ganzer langer Tag (wie ihn schon Goethe unter diesen Ruinen wandelnd verbrachte), wo es gilt, ungeheurer Erlebnisse Herr zu werden? Und wie geringfügig dünkt uns das, was wir auf wissenschaftlichem Wege diesen Bauten abfragen können, gegenüber der simplen Tatsache, daß hier einer der edelsten dorischen Tempel, die wir kennen, durch ein schier unbegreifliches Wunder dem Untergang entronnen ist! An Ort und Stelle erliegt jeder künstlerisch Empfindende unrettbar der Einmaligkeit des Erlebnisses, das so niemals wiederkehren kann, selbst in Sizilien nicht, ja selbst in Griechenland nicht. Nur mehr beiläufig nimmt man Notiz von den an sich interessanten Ausgrabungen um die Tempel herum, denen des Jahres 1906, welche die antike Straße hinter Basilika und Poseidontempel, die Anlagen vor der Ostfront der Basilika, ferner den Gebäudekomplex zwischen Poseidon- und Demetertempel zutage förderten, und von denen der Gegenwart, die unter der liebevollen Leitung Maiuris bis zum antiken Niveau des Demetertempels vorgedrungen sind und zum Beispiel schöne Reste der Kassettendecke des Säulenumgangs ans Licht gebracht haben. Gewiß, das alles ist bemerkenswert und wichtiges archäologisches Material, vor allem für denjenigen, der das Nachleben Poseidonias in römischer Zeit im Auge hat, jene noch blühende Periode der Stadtgeschichte, ehe die Ebene von Pästum langsam verödete, von Seeräubern heimgesucht und von Normannen geplündert wurde, um endlich (bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein) in das tiefe Dunkel völligen Vergessenseins hinabzutauchen. Aber nicht diese Dinge sind es, die unsre Seele in einen Rausch des Entzückens versetzen, nicht einmal die drei Tempel sind es in gleicher Weise. Stünde der kleine Demetertempel oder die sogenannte Basilika irgendwo allein in dieser Ebene und wäre ihr Erhaltungszustand auch weniger gut als er gottlob ist — jedes dieser Denkmäler würde eine Wallfahrtstätte der Kunstfreunde sein. Wir aber, im Überfluß schwelgend, dürfen anspruchsvoll sein, und sorgsam wägend wandeln wir von Heiligtum zu Heiligtum. Und nachdem wir uns liebevoll versenkt haben in die archaischen Besonderheiten des ältesten Tempels der Stadt (aus der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts), dem sein ungewöhnlicher Grundriß einst den unzutreffenden Namen „Basilika" eingetragen hat, und dann zunächst nach Norden gehend, den jüngeren und bereits straffer organisierten Demetertempel betrachtet haben, da wissen wir ein für allemal: alles dieses sinkt zur Folie herab, wird zu einer allerdings herrlichen Begleitmusik zu der erhabenen Weise, die das kostbarste, unersetzlichste Architekturwerk Pästums, der Poseidontempel anstimmt. (Wir lassen ihm gern den Namen, der ihm nun einmal traditionell anhaftet, obwohl die archaische Inschrift, mit der man die Benennung stützen wollte, eher auf die „Basilika" zu beziehen ist.)

Wer möchte insbesondere die schöne Steigerung missen, die dem größten und wohlerhaltensten Tempel der Stadt aus dem Nebeneinander mit der Basilika erwächst? Nicht nur, daß die Außenansicht viel kompletter ist, daß Fries, Kranzgesims und Giebel noch lückenlos die vom Baumeister gewollten Verhältnisse des Aufrisses kundtun — der individuelle Habitus der Säulen, dieser herrlichsten Säulen!, die besondere Wucht, die dem ganzen Bauwerk aus ihrer gedrängten Stellung erwächst —, sie werden erst recht eindringlich durch den Vergleich mit den so viel älteren Nachbarn. Die unbeschreibliche Kraft und edle Würde, ein letzter feierlich wirkender Rest von Gebundenheit und Strenge gehen so unmittelbar in das Gefühl des Beschauers ein, daß er sich die jetzt leere (und wohl stets leer gewesene) Schräge des Giebels, dieses wunderbare Schlußergebnis einer ganz idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten — wie es Jakob Burckhardt ausgedrückt hat — nur mit Skulpturen im Entwicklungsstadium der Giebelkompositionen des olympischen Zeustempels bevölkert denken könnte. Es ist, als ob wir eine herrliche, von Blütenblättern geschwellte Knospe belauschten, einen kurzen Moment vor der Entfaltung zur letzten, höchsten Pracht!

Seien wir dankbar, daß auch das Innere des Tempels so weitgehend von der Vorsehung behütet worden ist! Zwar fehlen durchweg die



PÄSTUM, POSEIDONTEMPEL. SÄULE DER SÜDSEITE UND BLICK ZUR BASILIKA

Mauern der Zella — sie wurden von den Normannen verschleppt und zu Neubauten wie dem Dom von Amalfi verwendet —, aber noch stehen die Säulen der vorderen und hinteren Halle, ebenso die beiden Reihen von je sieben Säulen, die den Zellaraum in drei Schiffe zerlegen, und über ihnen das Gebälk, ja noch einige der kleineren Säulen der zweigeschossigen Anlage, die oberhalb den Dachstuhl zu tragen hatten. Aber das sind nur Inventarnotizen! Was es im Tempelinnern zu sehen und zu fühlen gibt auf Schritt und Tritt, die exakte Arbeit der griechischen Steinmetzen (noch heute trotz aller Verwitterung des Werkmaterials verblüffend), die unbeirrbare und doch von aller Pedanterie freie Logik, die im ganzen waltet, die Lebendigkeit der Kurvaturen (auch sie schon von Burckhardt bemerkt) — das kann nur erlebt werden im vertrauten Verkehr mit diesem herrlichen Bauwerk. Wer möchte an das große Glück solcher Stunden rühren durch die Erwägung, daß auch bei diesem, so unerhört gut erhaltenen Tempel das letzte, feinste Detail für immer dahin ist? Daß die Akroterien, die wie aufzüngelnde Flammen den letzten Kräfteüberschuß der tragenden Säulen versinnbildlichen, verschwunden sind ebenso wie der einst ringsumlaufende dekorative Schmuck der Löwenköpfe, die den Abfluß des Regenwassers aus den Traufrinnen vermittelten, endlich und vor allem der zarte und feste Stucküberzug, die Epidermis gleichsam, die den rauhen Werkstein veredelte, vor den Unbilden der Witterung schützte und die Möglichkeit einer farbigen Differenzierung

der Architektur bot, auf die der griechische Baumeister nicht verzichten wollte. Es ist wahr, alle diese Köstlichkeiten fielen der zerstörenden Zeit zum Opfer (die spärlich gefundenen Reste lassen nur ahnen, was einst war), die Seele des Bauwerkes aber blieb erhalten, ja, es will uns scheinen, als ob nun erst recht die Größe und Schlichtheit der ursprünglichen Konzeption unverhüllt zum Durchbruch gekommen sei. Und ohne Schmerz fast über das Verlorene schauen wir beglückt auf zu den verwitterten Goldsäulen und zu dem herrlichen Gebälk, über das flinke Lazerten huschen und das in diesen prangenden Frühlingstagen festlich geschmückt erscheint durch zierliche rote Löwenmaulblüten, die überall von der Höhe herabnicken. Und dann schweifen unsere Blicke noch einmal nach Westen, wo über dem Meere die Silhouetten von Capri und Sorrent duftig verschwimmen, und zu der Berglinie im Osten, die diesem erhabenen Schauplatz den begrenzenden Halt verleiht und die Tempel gnädig davor bewahrt, daß sie maßstablos versinken in uferloser Weite.



PÄSTUM, POSEIDONTEMPEL. VON OSTEN



TELL-HALAF, DIE GROSSE THRONENDE GÖTTIN

DAS TELL-HALAF-MUSEUM

VON

PAUL F. SCHMIDT

Seit einiger Zeit ist auf einem alten Fabrikhof an der Grenze zwischen Charlottenburg und Moabit, Franklinstraße 6, eines der merkwürdigsten und besuchenswertesten Institute eingerichtet worden: das Tell-Halaf-Museum als Hauptbestandteil der Max Freiherr von Oppenheim-Stiftung. In einer ausrangierten Fabrikhalle von beträchtlichen Dimensionen, die der Staat zur Verfügung gestellt hat, stehen fremdartige Skulpturen von gewaltigem Ausmaß, Bildsäulen und Reliefs, dazu im Verwaltungsgebäude eine stattliche Sammlung uralter Tongefäße und Scherben.

Es sind die Resultate der Ausgrabungen, die Freiherr von Oppenheim 1911—1913, 1927 und 1929 auf eigene Rechnung und Verantwortung unternommen hat; in Tell-Halaf an den Quellen des Chabur, eines Nebenflusses des Euphrat, also im oberen Mesopotamien, heute zum französischen Mandatsgebiet Syrien gehörig. Die französische Verwaltung hat sich mit einem Teil der Resultate begnügt und den Baron großherzig das Beste nach Deutschland entführen lassen.

Man muß notwendigerweise an Schliemann erinnern, um einen Parallelfall im Ausgrabungswesen zu nennen. Selbständigkeit im wissenschaftlichen Vorgehen und bei der Expedition selber, unerhörtes Entdeckerglück, Bedeutung der Funde sind im Falle Oppenheim wahrlich nicht geringer. Auf einem Gebiet, das seit achtzig Jahren von englischen, französischen, deutschen und amerikanischen Unternehmungen mit höchstem Erfolg durchforscht wurden, ist ihm die Entdeckung einer neuen Kultur gelungen, die der des ältesten Babylon (Sumerien) und Ägypten an Bedeutung entspricht. Zwar hat man in Kerkuk und Samarra Keramik und Figuren von gleicher Art gefunden: die überaus großartige Skulptur von Tell-Halaf aber steht einzigartig da als stärkster Beweis von der Bildkraft des alten Subartureiches.

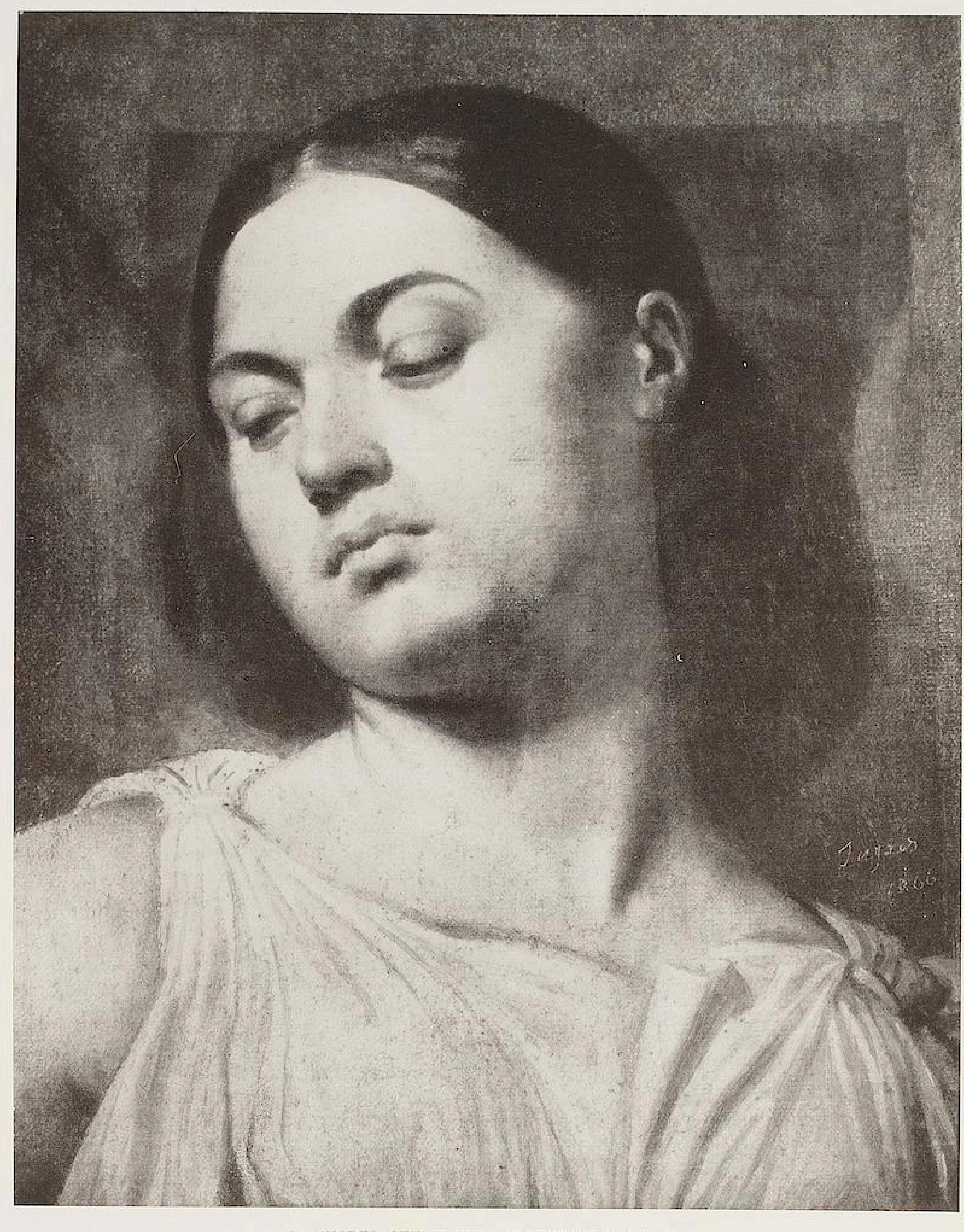
Wir wissen außerordentlich wenig von diesen Subaräern und ihrem vermuteten Herrenvolk der Hettiter; wahrscheinlich blühte ihre von diesen Eroberern übernommene Kultur im vierten und dritten Jahrtausend v. Chr. und wurde um 2000 vernichtet. Bis zum Erscheinen des wissenschaftlichen Werkes, das Oppenheim auf Grund seiner Funde herausgeben wird, sollten alle Vermutungen und Benennungen unterbleiben.

Was aber hat dieser Siebzigjährige, dessen jugendliche Unternehmungslust nur auf neue Ausgrabungen in jenem Gebiete sinnt, dort aus der Erde gezogen! Daß Name Schall und Rauch sei vor dem Wesen der Dinge, wird überwältigend offenbar. Vor diesen ungeheuren Götter- und göttlichen Tierstatuen, vor der naiven Lebendigkeit dieser Reliefs kann man nur an die stärksten Dinge des Alten Reichs in Ägypten, der sumerischen Gudea-Zeit, der Han-Bronzen und der Maja-Kultur erinnern, um ihren künstlerischen und ethnographischen Rang anzudeuten. Die überraschendsten Stücke sind wohl die drei auf ihren heiligen Tieren stehenden Hauptgottheiten Subartus, die mit ihren Hörnerkronen das Gebälk eines Tempel- oder Palasttores tragen und sechs Meter Höhe erreichen. Oppenheim findet mit Recht hier die einzige Analogie mit dem — allerdings viel späteren und gewaltigeren — Felsentempel von Abu Simbel. Der Stil dieser stets weit überlebensgroßen Basaltfiguren mit farbigen eingesetzten Glotzaugen ist jedoch weder ägyptisch noch sumerisch, er hat manche Verwandtschaften mit beiden, die sich wohl aus dem internationalen Verkehr dieser Frühzeit und der Verwandtschaft urtümlichster Götterlehren erklären. Aber im letzten Grunde ist seine mit unheimlicher Dynamik geladene Strenge einzigartig und volksursprünglich. Wir bilden eine sitzende Göttin (Hepet?) ab, deren Typ in jeder großen Frühkunst entwickelt zu sein scheint und bis in die Anfänge der hellenischen Bildnerei nachwirkte. Das kubisch Geschlossene der Gestalt, ihre starre Haltung mit dem unergründlichen Ausdruck, der zwischen bildhauerischer Befangenheit und magischer Bannkraft alle möglichen Deutungen zuläßt, die unbedingte Monumentalität einer urzeitlichen Erfindungsgewalt erschüttern mit der ganzen Macht des Einmaligen. Was für ein Volk, was für eine Religion mag diese Gestalten hervorgebracht haben?



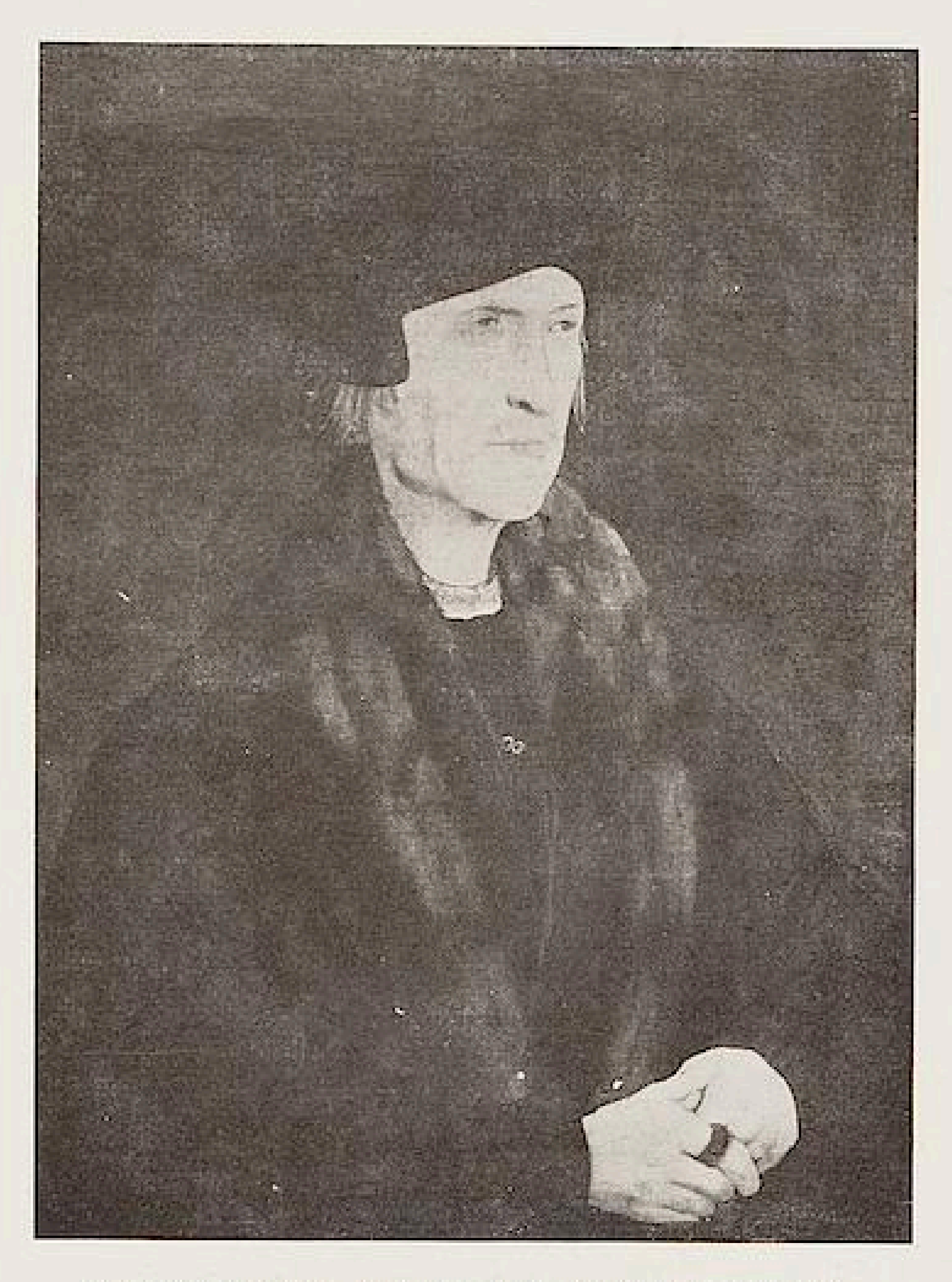
AUGUSTE RENOIR, DIE FRAU DES KÜNSTLERS

MIT ERLAUBNIS DES D.D.A. AUSGESTELLT IN DER HARRIMAN GALLERY, NEW YORK

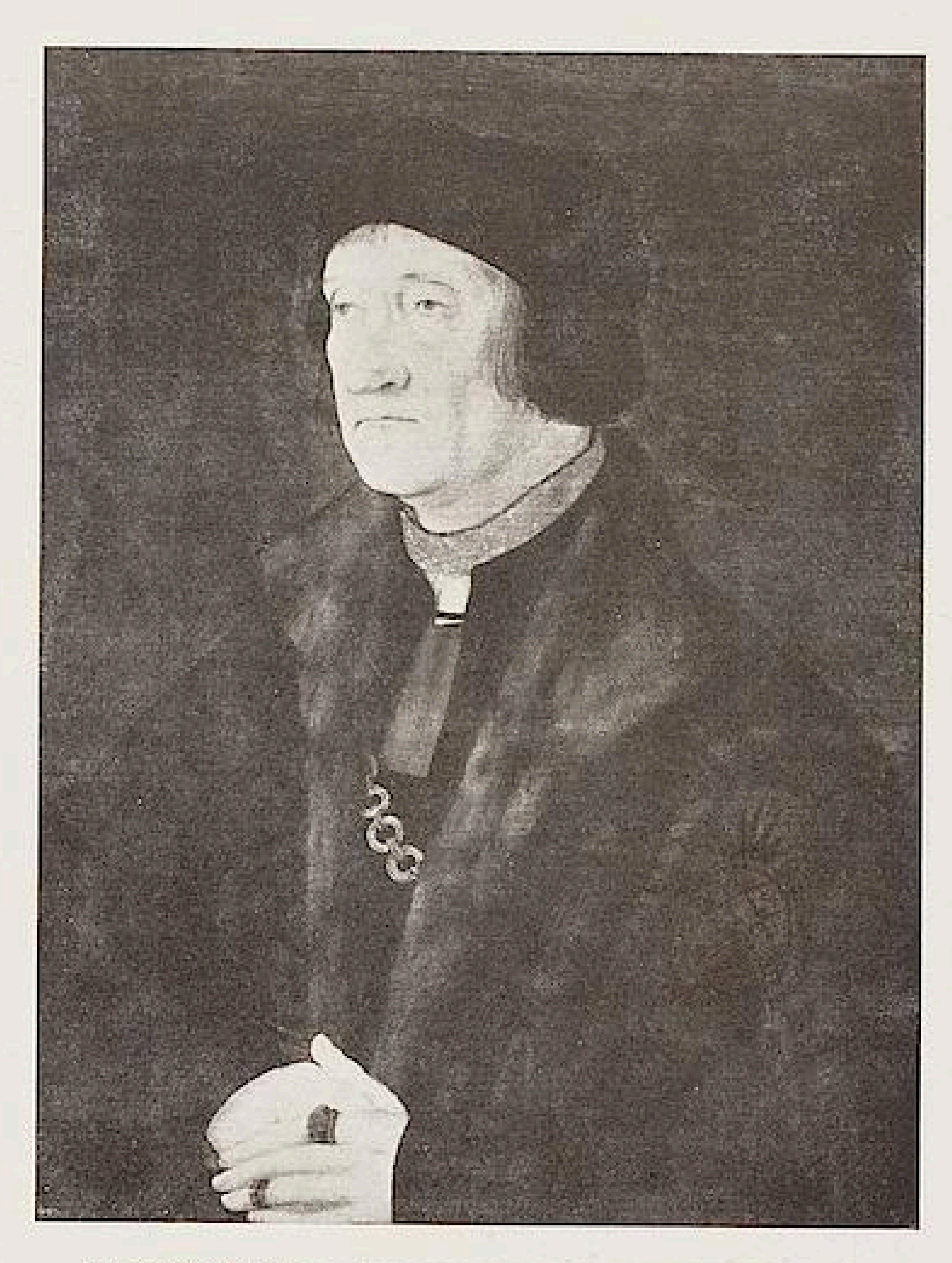


J. A. INGRES, STUDIE ZUR „APOTHEOSE HOMERS‘

AUS DEM BESITZ VON E. DEGAS. AUSGESTELLT BEI C. N. KRAUSHAAR, NEW YORK



M. GRÜNEWALD, BILDNIS DES GRAFEN THOMAS VON RIENECK. 53,5:41 cm. HOLZ



M. GRÜNEWALD, BILDNIS DES GRAFEN JOHANN VON RIENECK. 54:41 cm. HOLZ

GRÜNEWALDS BILDNISSE DER GRAFEN THOMAS UND JOHANN VON RIENECK

IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

Mit der Sammlung des Kanonikus Wallraf kamen zwei altdeutsche Domherrenbildnisse in stadtkölnischen Besitz, die, stark verschmutzt und stellenweise stumpf übermalt, lange Zeit im Depot verborgen waren und erst vor kurzem die gebührende Beachtung gefunden haben. Konterfeit sind zwei Brüder aus dem mainfränkischen Grafengeschlecht der Rieneck, der ältere, geistig bedeutendere Thomas, Domkustos zu Mainz und Straßburg, als Achterdekan des Kölner Domkapitels einer der schärfsten, zähesten und erfolgreichsten Gegner der Reformation, und der politisch wenig hervortretende Graf Johann, Domherr in Bamberg, Speyer, Würzburg, Köln, Straßburg und Probst des Würzburger Stifts Haug. War schon vor der Reinigung der Tafeln an einigen Stellen die Hand eines ungewöhnlichen und überragenden Meisters zu spüren, so zwangen nach der vorsichtigen Entfernung der tarnenden Schmutz- und Übermalungsschicht die Größe der Auffassung, die Intensität der Bildnisprägung, der hohe, ganz persönliche Stil der Formgebung und die magistrale Malerei, den Namen des größten deutschen Malers auszusprechen. Obwohl bis jetzt kein selbständiges Bildnis Grünewalds bekannt geworden ist und daher unmittelbares Vergleichsmaterial zu mangeln scheint, so geben doch seine Altarmalereien (Freiburger Tafel), vor allem aber seine gezeichneten Kopf- und Bildnisstudien gediegene Ansatzpunkte für die Zuweisung, deren eingehende Begründung in einem Aufsatz des in Druck befindlichen Wallraf-Richartz-Jahrbuchs N. F. I erfolgt. Die inneren, auf dem persönlichen Stil der Bildnisse basierenden Gründe werden gestützt durch historische Argumente. Graf Thomas war der Vertraute von Erzbischof Albrecht, dem Brotherrn Grünewalds. Zu der Zeit (1520), da Grünewald seine drei Altäre für den Mainzer Dom malte, war Thomas Domkustos in Mainz und muß daher, schon von Amts wegen, mit dem Maler in enge Fühlung gekommen sein. Auf Grund der alten Inschriften auf den Tafelrückseiten lassen sich die beiden Bildnisse in die letzten Jahre der Tätigkeit Grünewalds (1527 oder 1528) datieren.

E. Buchner



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, FRAU IM BETT. GOUASCHE

BESITZER: MAX LIEBERMANN

ZU DER NOTIZ:

„Zwei unbekannte Lithographien Toulouse-Lautrecs"*

Gotthard Jedlicka machte mich liebenswürdigerweise darauf aufmerksam, daß die von mir in Heft II dieser Zeitschrift publizierte Lithographie „Frau im Bett" mit einer Gouasche Lautrecs im Besitz Prof. Max Liebermanns eng zusammenhängt. Diese (s. Abb.) ist zweifellos die Studie für die Lithographie, die nur in wenigen Einzelheiten — so in der Hinzufügung der graphisch höchst wirksamen schwarzen Schleifen am Betthimmel — von ihr abweicht. Unsere Darstellung gehört in den Zusammenhang der 1892 in den „maisons closes" entstandenen Szenen, die unter dem Namen „Au lit" bekannt sind. v. Alten

„DIE 50 SCHÖNSTEN BÜCHER"

Ein Ausschuß von Preisrichtern, von dem es heißt, daß er „in engem Einvernehmen mit den maßgebenden Verbänden und Anstalten des Buchhandels, des Buchgewerbes, der Buchkunst und der Bibliophilie" gewählt worden sei, hat es sich zur Aufgabe gemacht, aus der gesamten Produktion Deutschlands alljährlich „die 50 schönsten Bücher" auszuwählen. Er beruft sich dabei auf den Vorgang der Vereinigten Staaten, der Niederlande, der Tschechoslowakei und Englands, was nicht hindern darf, daß Bedenken gegen das Unternehmen mit aller Offenheit zur Sprache gebracht werden.

Zum ersten scheint es bedenklich, daß sich ein Preisgericht konstituiert, dem sich vermutlich keineswegs alle Betroffenen freiwillig zu unterwerfen gewillt sind. Man entgegne nicht, es gebe einen Nobelpreis, einen Kleistpreis und eine Reihe anderer ähnlicher Auszeichnungen, die ebenfalls ungefragt verabfolgt werden. Es ist ein Unterschied, ob man eine einzelne Persönlichkeit oder ein Werk heraushebt, oder ob man ein halbes Hundert auszeichnet, was für alle übrigen einer Herabsetzung gleichkommt.

Zum zweiten aber ist der Begriff des „schönen Buches" so wenig greifbar, daß niemand, auch nicht „durch hervorragende Sachkenntnis ausgezeichnete" Preisrichter, die von dem Vorsitzenden der deutschen Buchkunststiftung behauptete „Gewähr für eine nach rein sachlichen Gesichtspunkten zu treffende Auswahl bieten" kann. Die Jury hat in ihrer Auswahl allerdings eine Weitherzigkeit bewiesen, die man bei einigem Wohlwollen als Objektivität bezeichnen kann. In dem sie allen gerecht zu werden beabsichtigte, ist die Leipziger Jury gegen viele aber ungerecht geworden. Hätte sie nur das fortschrittliche Buch oder nur den Pressendruck, nur das Gebrauchsbuch oder nur das illustrierte Werk berücksichtigt, so hätte sie klare Grundsätze der Wertung aufzustellen vermocht. Sie entschuldigt sich selbst mit der Eile einer zu spät begonnenen Sichtung. Es scheint aber, als sei dieser Mangel, der im Jahre 1930 vermieden werden sollte, nicht die einzige Fehlerquelle gewesen. Es ist nicht nur so, daß jeder Kenner der Produktion mit Leichtigkeit ein paar Bücher wird nennen können, die der Auszeichnung würdiger oder zum mindesten gleich würdig gewesen wären wie die gewählten. Das ganze Verfahren erscheint, so wie es gehandhabt wird, anfechtbar, und die Vorstellung, daß alle Bücher, die nicht zu den „50" gehören, von nun an zur zweiten Klasse gezählt werden sollen, läßt die Einrichtung als solche in einem bedenklichen Lichte erscheinen. Es ist eine sehr amerikanische Anschauung, daß man Schönheit prämiieren könne, und daß es, wenn es Stufen der Schönheit gebe, auch etwas geben müsse, das die Auszeichnung des Superlativs verdiene. Der Rummel der Schönheitsköniginnen, mit dem sich die Welt amüsiert, sollte genügen. Wir wünschen uns sehr viele schöne Bücher, aber wir verzichten gern auf die „50 schönsten". Glaser

* Siehe „Kunst und Künstler" Jahrgang 29, Heft 2, Seite 77.



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke gab in zusammengedrängter Auslese einen in München seit langem nicht mehr gebotenen Überblick des gesamten Werkes Alfred Kubins. Die Ausstellung griff bis auf die Anfänge um 1900 zurück, das heißt bis zu jenen noch unter Klingers Einfluß die Alpträume des Jugendstils verkörpernden Blättern. In ausgewählten Stücken waren die späteren Zeichnungen ausgebreitet, in denen sich erst die bezwingende Macht der in einem beirrenden Mittelzustand zwischen Erfahrenem und Erdichtetem geisternden Zeichenkunst Kubins offenbart. Die letzten Blätter zeigen Kubin der Tagseite des Lebens offener, aber auch hier transzendiert die Zeichnung die Grenze des bloß Zuständlichen in unheimlicher Weise. — Gemälden von Erna Dinklage ist man schon bei der Neuen Sezession und später in den Sammelausstellungen der Juryfreien begegnet. Die von dieser Gruppe veranstaltete, leider zu wenig kritisch gesichtete Kollektivausstellung aber ließ diese ursprünglich malerische Begabung von echter kindhafter Unbefangenheit erst ganz deutlich werden. Vor allem in den kleineren Formaten und in Landschaften gewinnt die Intensität und Dichte der Malerei; zauberhaft magische Wirkungen sind besonders in einigen locker gemalten Landschaften erreicht. Nicht immer und in gleichem Maße gelingen größere Figurenbilder, unter denen jedoch das Doppelporträt Schrimpf-Oskar Maria Graf, einige Frauen- und Kinderbildnisse von erstaunlicher Reife zeugen. Wie wenig noch sich Erna Dinklage der starken Eigenart ihres Talents gewiß ist, beweist andrerseits ihr gelegentliches Abgleiten ins Modische oder die wenig glückliche Anlehnung an Rousseau in einem Herrenporträt. Aber trotz dieser Einwände, die nur den kleinsten Teil der ausgestellten Bilder betreffen, gehört Erna Dinklage zu den besten und vielversprechenden Kräften des jungen München. — Die von Wolfgang von Wersin lebendig geleitete Neue Sammlung des Bayrischen Nationalmuseums veranstaltet eine Ausstellung „Ewige Formen". Sie zeigt nicht streng systematisch, lehrhaft, sondern in freier Anordnung und Gegenüberstellung auserlesener Objekte von der jüngeren Steinzeit bis zur Gegenwart und aus verschiedenen Kulturen die Konstanz gewisser Grundformen wie Kubus, Zylinder, Konus (normaler, geschwungener, flacher), Kugel-, Eiform usw. im wesentlichen an Gefäßen aller Art, verschiedenen Materials und Gebrauchszwecks und die elementaren Figuren der Ornamentik an Web- und Bastarbeiten auf. Die Aktualität der eindrucksvollen Demonstration ist einleuchtend: die Ausstellung gilt allgemein der Klärung des Formsinns, will aber auch im besonderen der Werkkunst der Gegenwart, die wesentlich auf das Schaffen zu industrieller Serienproduktion geeigneter Formtypen gerichtet ist, Wege weisen; schließlich erfährt der wuchernde kunstgewerbliche Subjektivismus, zwar unausgesprochen, aber nichtsdestoweniger deutlich, Kritik. — Eine vom Bayrischen Kunstgewerbeverein veranstaltete Schau „Die zeitgenössische Medaille" wurde in der Städtischen Galerie gezeigt und soll von hier aus nach anderen Städten wandern. Sie umfaßt den Kreis um Hildebrand (der die Medaillenkunst neu erweckt hat) und Dasio, die Reihe der Medaillenkünstler bis zu Wackerle, Albiker, Gosen, Gies, Scharff usw.

Emil Preetorius, von dessen Absicht, ganz nach Berlin überzusiedeln, im vorigen Münchner Bericht Mitteilung gemacht wurde, bleibt. Das Entgegenkommen der Münchner Stellen war allerdings nicht sehr groß: man hat Preetorius den dringend notwendig gewordenen weiteren Ausbau der Theaterklasse an der Kunstgewerbeschule zugestanden; leider hat man aber nichts davon gehört, daß Preetorius auch eine größere Anzahl von Inszenierungen am Staatstheater angeboten worden wäre, dem eine Belebung wahrlich nichts schaden könnte.

Hans Eckstein

Anmerkung der Redaktion: Emil Preetorius selbst schreibt uns: „Das tätige Interesse der Stadt München, die Verflechtung meiner Lehrziele mit ihren großangelegten Schulplänen (dabei die Erstellung eines besonderen Lehrsaales für Bühnenmalerei im Anschluß an meine Theaterklasse der Staatsschule für angewandte Kunst) haben die volle Verwirklichung jenes Programms vor allem sicher gestellt . . . Meine beiden Lehrfächer sind Szenenkunst und Buchkunst, zwei miteinander wesensverwandte künstlerische Tätigkeiten; denn beide Male handelt es sich darum, dem dichterischen Werke mit dem Bildhaften zu dienen."

NEUORDNUNG IM MÜNCHNER VÖLKERKUNDEMUSEUM

Die Neuaufstellung des Völkerkundemuseums ist mit Eröffnung des das Kunsthandwerk des Islam enthaltenden



ERNA DINKLAGE, FRAUENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN



ERNA DINKLAGE, BLÜHENDE BÄUME

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

Raums abgeschlossen, soweit bei einem lebendig geleiteten Museum von Abschluß überhaupt je gesprochen werden kann. Dank der unablässigen Bemühungen Lucian Schermans hat das ein Halbjahrhundert in engen tristen Räumen über den Hofgartenarkaden mehr eingepackte als aufgestellte Museum 1926 endlich eine seiner Bedeutung, dem wissenschaftlichen und künstlerischen Wert seiner Objekte angemessene Unterkunft in dem vom Deutschen Museum damals geräumten Bau an der Maximilianstraße erhalten. Die unter Mitwirkung von Ludwig Segmiller als künstlerischem Berater und Gestalter durchgeführte Aufstellungsart, auf der britischen Museumskonferenz unlängst als geeignetstes Vorbild für Europa empfohlen, erstrebt eine auch den Laien wirklich fesselnde, dem Lehrhaften und dem reinen Kunstgenuß möglichst gleicherweise gerecht werdende Darbietung der mannigfachen Gegenstände, die Inhalt einer ethnographischen Sammlung sind. Durch sorgfältige Sichtung des zu zeigenden Materials und weiträumige Aufstellung ist der sonst oft so qualvollen Überfülle gesteuert. An dem geographischen Prinzip der Anordnung ist im wesentlichen festgehalten. Der Beschauer wird jeweils von den Gegenständen des Gebrauchs zu den gewerblichen Produkten und zuletzt zu den Kultdokumenten (d. h. zugleich zur Kunst) geführt: dieser Steigerung vom Profanen zum Kultischen entspricht eine Steigerung in der farbigen Behandlung der Räume und die Wandlung von möglichst zwangloser Zusammenfassung der Einzelobjekte in Gruppen (bei Vermeidung bloß dekorativer Aufmachung) zu einer strengeren Architektonik der Aufstellung. Die verschiedene farbige Behandlung der Räume ist allerdings problematisch und für eine intensive Wirkung der ausgestellten Gegenstände und Kunstwerke nicht durchweg günstig. Dieses Prinzip der gegen die Langeweile ankämpfenden Anordnung ist aber in so lebendiger Art durchgeführt, daß der verfolgte Zweck tatsächlich erreicht ist. Bedeutende Kunstwerke sind meist durch ihre Aufstellung vor den übrigen Objekten hervorgehoben, was in vielen reinen Kunstmuseen leider noch immer nicht der Fall ist, in einem ethnographischen Museum aber, das noch außerkünstlerischen Gesichtspunkten gerecht zu werden hat, oft besonderen Schwierigkeiten begegnet, was in einzelnen weniger befriedigenden Fällen immerhin zu berücksichtigen ist. Eines der interessantesten museumstechnischen Experimente ist der Theatersaal, in dem die Figuren der asiatischen Schattenspiele transparent gezeigt werden. Hier spricht das Ergebnis trotz aller dagegen geltend zu machenden Einwände schließlich doch für das Wagnis. Hans Eckstein

BERLINER SECESSION

Die schönste Arbeit der diesjährigen Secessionsausstellung ist, so scheint mir, die Plastik einer sitzenden Frau von Gerhard Marcks. Der Künstler nennt sie Kastalia, was ein bißchen nach Klassizismus schmeckt. Tatsächlich mutet die Form auch etwas klassizistisch-nazarenisch an, man glaubt im ersten Augenblick vor einer hübschen Allegorie des Winters aus dem Jahre 1820 etwa zu stehen. Dieses Stilisierte und Konventionelle ist aber das Gewand einer echten und starken Lebensempfindung, eines eigenartigen plastischen Formgefühls und eines seltenen Sinnes für den Ausgleich von Höhe und Tiefe, von Licht und Schatten, von Fläche und Detail. Die Gestalt wirkt ebensosehr durch das Verhältnisleben der Formen wie durch ein mittelbar Menschliches. Hier wird das Beste der modernen Skulptur — wenn auch in einer mehr feinen und empfindsamen als in einer kräftigen Weise — fortgesetzt; Gerhard Marcks ist innerhalb seiner Generation unsere beste Hoffnung.

Neben diesem glücklichen Werk gefiel am meisten der große, mehr gezeichnete als gemalte Akt von Willy Jaeckel. Rudolf Levy machte Eindruck mit einem Halbakt und einem Blumenstrauß, mit einer Malweise, deren Vereinfachungen nicht summarisch, sondern summierend sind. Wolf Röhricht hat sich bis zu gewissen Graden von der eigenen Manier befreit; seine „Früchte" sind ein neuer frischer Ansatz.

Sonst waren die bekannten, stets anwesenden Künstler nicht immer zum besten vertreten, so daß die Ausstellung im ganzen etwas matt wirkte.

*

Bei Dr. Alfred Gold stellte Oskar Moll kollektiv aus. In seine Bilder ist eine neue Besinnung gekommen, die ihnen eine festere Struktur gibt. Dafür ist zu großen Teilen jene malerische Leichtigkeit aufgeopfert, die dem Talent Molls bisher eigentümlich schien. Man sieht einen ernsten Maler und verantwortlichen Menschen im Atelier sitzen und sich rechtschaffen mühen, den Zeitgeist zu beschwören. Sicher mit einem gewissen Erfolg. Aus allen Arbeiten aber seufzt es auch leise: Schade, daß ich nicht mehr darf wie einst im Mai!

UM KRINOLINE UND TOURNÜRE (1830—1890)

Im Kunstgewerbehause Friedmann & Weber, Berlin, ist kürzlich eine eigenartige und durch ihren geschmackvollen Aufbau anziehende Ausstellung beendet worden: „Um Krino-

line und Tournüre. Mode und Kleinkunst von 1830—1890." Leiter der Veranstaltung war der aus seiner Tätigkeit am Magdeburger Ausstellungsamt bekannte Direktor H. G. Albrecht; er hat mit Liebe und feinem Verständnis hübsche Kleider, gute Kleinmöbel, allerlei charakteristisches Gerät, Tafelgeschirr, feinen Schmuck und modisches Beiwerk, meist aus Berliner Besitz, zusammengetragen und in dem wohl abgestimmten Rahmen zeitgemäß dekorierter Räume ausgebreitet. Hat die erste Hälfte der genannten Epoche (von etwa 1830—1860) im allgemeinen noch ihren guten Klang, so ist ja ihr Ausklang (bis in die neunziger Jahre) unter dem odiosen Namen der „Gründerjahre" meist streng verpönt. Diese intime Schau beweist aber von neuem, daß die Linie stilsicherer Kultur vom Biedermeier und zweiten Empire keineswegs jäh abbricht. Zugegeben, daß in Baukunst und Möbelstil schließlich falscher Prunk, historisierende Tendenzen, Materialfälschung oft unerträglich wurden und das Dilettantentum und hausbackenes Wesen sich recht breit machten: in der Kleiderkunst und in den Kleinkünsten jener Zeit bleibt doch manches übrig, das diese hübsche Ausstellung uns wieder schätzen gelehrt hat. Sie entsprang also keiner falschen Pietät, und gewiß wurde unserem Dünkel, wie herrlich weit wir es inzwischen gebracht haben, ein kleiner Dämpfer aufgesetzt. — Viele Sammler hatten beigesteuert: in erster Linie William Budzinski, der sehr früh und bewußt die Kleider der fünfziger bis neunziger Jahre und allerhand Beiwerk dazu gesammelt hat, alles von bester Erhaltung und erlesenem Geschmack. Einige gute Kleidproben stammten vom Verband der Modenindustrie, Berliner Eisen- und Kleinkunst aus der Sammlung Baschwitz, bürgerliche Volkskunst der Sammlung Dr. Götz. An den Wänden charakteristische Bildnisse von Krüger, Begas, Winterhalter und Waldmüller, Zeichnungen von Hosemann u. a. Die Ausstellung läßt den Wunsch nach einem Modenmuseum in Berlin wieder neu erwachen.

Wolfgang Bruhn

PROBLEME DER HEUTIGEN MALEREI

In der Staatlichen Kunstbibliothek werden im Januar und Februar folgende sechs Vorträge veranstaltet:

19. Januar: Curt Glaser, Die Voraussetzungen des neuen Stils.
26. Januar: Alexander Dorner, Die neue Raumvorstellung.
2. Februar: Will Grohmann, Der Gegenstand in der neuen Malerei.
9. Februar: Alois J. Schardt, Das Naturvorbild.
16. Februar: Surrealismus.
23. Februar: Franz Roh, Mechanismus und Organizismus.

NEUES AUS AMERIKA

Bei Reinhardt stellte der in Paris lebende Japaner Foujita kollektiv aus. Der Künstler war selbst erschienen und es hatten sich am Tage der Eröffnung etwa sechzig Schulkinder eingefunden, die von ihm Autogramme haben wollten.

Den Art News wird aus Paris berichtet, daß dort der Kunsthändler de Frenne eine Rundfrage veranstaltet hat, um die Rangordnung der nachimpressionistischen Maler festzustellen. Es wurde — ganz sportmäßig — nach Punkten gewertet. Es erhielten: Bonnard 189 Punkte, Matisse 183, Utrillo 174, Picasso 155, Modigliani 151, Rouault 149, Segonzac 132, Derain 130, Braque 124, Soutine 123, Dufy 106, Pascin 99, Chagall 89 usw.

Die „Society for Arts and Sciences" hat ihren Preis in Form einer goldenen Medaille an Cass Gilbert für den Bau des Woolworth Building verliehen. In der Urkunde heißt es, der Preis sei zuerteilt „dem Architekten, der am offensichtlichsten zu der modernen Bewegung in der Architektur beigetragen hat, insbesondere zur Entwicklung des Wolkenkratzertyps, der der Stadt New York ihre majestätische Horizontlinie („skyline") verleiht." Das Woolworth-Gebäude ist aber eigentlich weiter nichts als ein gotischer Kirchturm ohne Kirche.

Im Metropolitan Museum sind Holzschnitte ausgestellt. Darunter ist ein Blatt von Menzel aus dem Kugler. Dieses Blatt ist mit dem folgenden Vermerk versehen: „Menzel, ein junger Berliner Illustrator, angefeuert durch den kommerziellen Erfolg einiger französischer Bücher über Napoleon, illustrierte 1843 ein Buch über Friedrich den Großen, welches das erste reich illustrierte Buch in Deutschland seit den Zeiten der Renaissance war. Als äußerst geschickter Zeichner wurde er der Darsteller preußischer Uniformen und der Lorbeern der Hohenzollern. Alle loyalen Deutschen sahen daher seit dem Deutsch-Französischen Kriege in ihm den größten Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. In den Grenzen seiner pedantischen Begabung hat kein anderer Zeichner ihn erreicht. Außerhalb Deutschlands hat er nur Zeichner des Punch und andere englische und amerikanische Zeichner beeinflußt."

Die C. W. Kraushaar Art Galleries eröffneten die Saison mit einer sehr gewählten Ausstellung von Franzosen. Die Van Diemen Galleries veranstalteten eine umfassende Ausstellung von Venetianern.

Die Fearon Gallery in New York hat 75 Platten von Rembrandts Radierungen die sogenannte Bassan-Collection — erworben. Die Presse schätzt den Wert auf eine halbe Million Dollars. Der Verkauf der Platten ist mit der Verpflichtung verbunden, keine Abzüge herzustellen.

Die Abteilung für moderne Kunst von Jacques Seeligmann, die M. de Hauke als Fortsetzung seiner eigenen Galerie leitet, zeigt 59 Zeichnungen, Monotypes usw. von Degas. Es sind Zeichnungen darunter, die einen sehr lehrreichen Blick in die Arbeitsweise des Künstlers vermitteln.

J. B. Neumann zeigt Aquarelle von Heckel. In den Penthouse S. P. R. Galleries werden Bilder deutscher Künstler, wie Beckmann, Heckel, Klee, Pechstein, Kleinschmidt usw., gezeigt, die J. B. Neumann gehören.

Die Balzac Galleries zeigen eine sehr hübsche Gavarni-Ausstellung: 29 Originalzeichnungen, Aquarelle, zwei kleine Ölbilder und Lithographien.

Das Kunsthaus Demotte, das sich bisher mit alter Kunst, vor allem mit mittelalterlicher Plastik beschäftigte, ist ebenfalls zur modernen Kunst übergegangen. Zuerst war Chirico ausgestellt, dann Chagall. Daneben wurden Portraitplastiken vom alten Ägypten bis zur Gegenwart gezeigt. Die Qualität dieser Werke und die Aufstellung waren ausgezeichnet.

Dr. Hermann Post (New York)

Der Verein deutscher Buchkünstler veranstaltet in verschiedenen Städten der U. S. A. mehrere Ausstellungen „Neue deutsche Graphik".

NEUE BÜCHER

Pierre Francastel, La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique. Éditions Albert Morancé, 1930.

Der plastische Schmuck, den Schloß und Garten von Versailles von 1664—1710 erhalten haben, wird von Francastel in seiner Gesamtheit dargestellt. Trotz eifriger Verarbeitung der Quellen gibt der Verfasser weniger eine Geschichte der Plastik von Versailles als eine Wesensschau über die Prinzipien und künstlerischen Absichten der plastischen Werke, also mehr das Programm als die Analyse des Stils. Obgleich über viele der ausführenden Künstler noch Dunkel liegt, bedeutet die Skulptur in Versailles das wichtigste Dokument für die plastische Kunst des Louis XIV. und den Ausgangspunkt für die klassizistische Gesinnung in Frankreich. Das Buch ist in seiner Fragestellung eine willkommene Ergänzung zu Nolhacs dreibändiger Geschichte von Versailles. Scharf

F. P. Alibert, Pierre Puget. Paris, Les éditions Rieder, 1930.

Die dramatische Formensprache der Gemälde und Skulpturen Pugets wird stets zu den Schöpfungen der Paris-Versailler Akademiker in Gegensatz gebracht. So auch in diesem Büchlein, das Leben und Werke des Künstlers würdigt, ohne beides durch wesentlich neue Beobachtungen oder Erkenntnisse zu bereichern. Die Abbildungen in Lichtdruck reichen nicht aus, Puget in seiner wahren Größe erkennen zu lassen. Scharf

Justus Bier, Tilmann Riemenschneider, Bd. II: Die reifen Werke. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930.

Biers verdienstvolle gründliche Monographie behandelt in dem vorliegenden Bande die bedeutenden Altarwerke von Rotenburg, Creglingen, Dettwang, Steinbildwerke der gleichen Zeit und zerstörte Altäre, von denen zum Teil noch wesentliche Stücke erhalten sind. Die Urkunden sind anhangsweise veröffentlicht, stilkritisch wird die Scheidung des Eigenhändigen und des Werkstattgutes versucht. Einige in den Bildtafeln veröffentlichte Detailaufnahmen, die unter Anleitung des Verfassers hergestellt wurden, gehören zum Schönsten, was es an Photographien nach mittelalterlichen Bildwerken gibt. H. Beenken

Karl Ginhart und Bruno Grimschitz, Der Dom zu Gurk. Krystall-Verlag, Wien 1930.

In chronologischer Folge behandelt die stattliche, mit schönen Lichtdrucktafeln ausgestattete Monographie die Bauabschnitte und die ornamentale, plastische und malerische Ausstattung des Doms bis in das achtzehnte Jahrhundert, in dem u. a. noch G. R. Donners bedeutender Kreuzaltar errichtet wurde. Die romanische Architektur, zumal das Westportal, wird vor 1200 datiert, früher als es sonst bisweilen geschah; ausführlich sind die wertvollen Fresken des dreizehnten Jahrhunderts gewürdigt, die, nach Grimschitz schon um 1220 entstanden, zum Teil um 1260 — die früher übliche Datierung — nur erneuert worden sein sollen. H. B.

Curt H. Weigelt, Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Pantheon Casa-Editrice, Florenz; Kurt Wolff Verlag, München 1930.

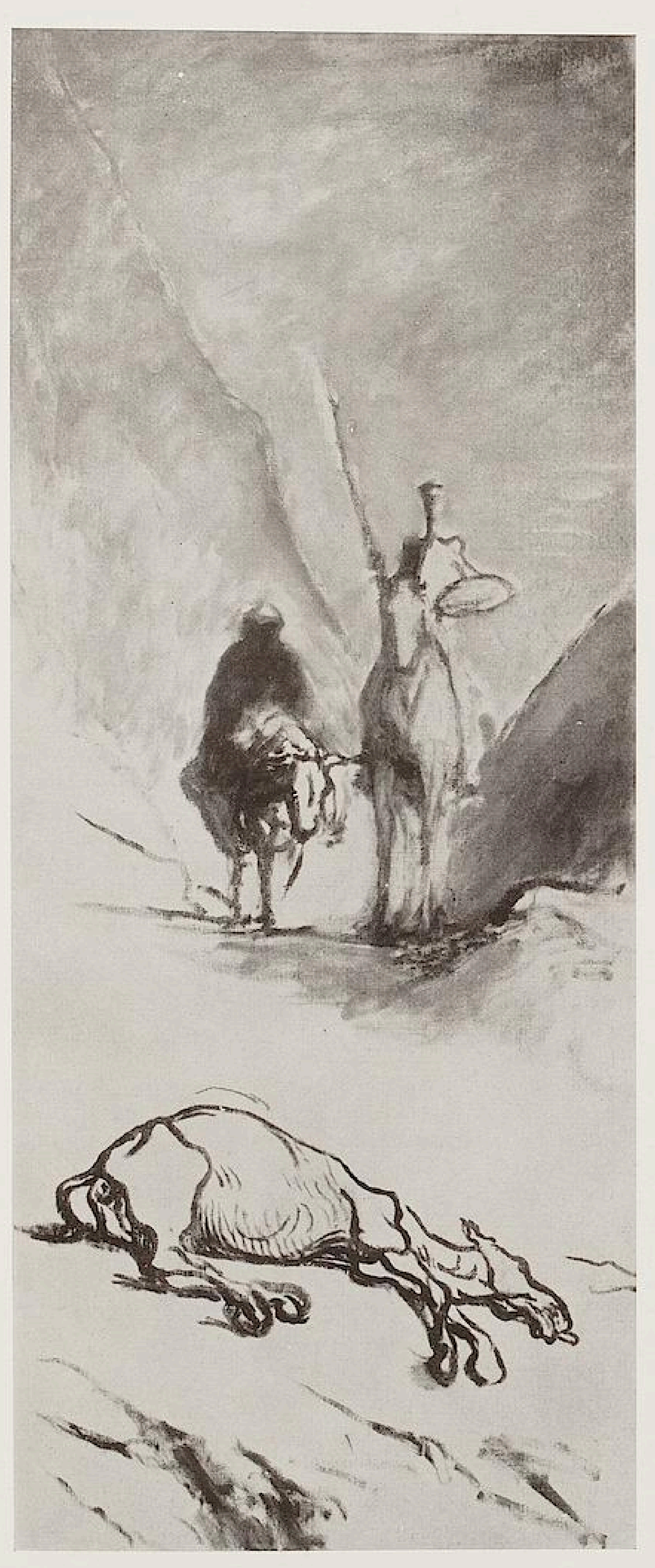
Der Verfasser einer feinsinnigen und gründlichen Monographie über Duccio und des Klassiker-der-Kunst-Bandes: Giotto mit seiner meisterhaft geschriebenen Einleitung, gibt hier aus umfassender Kenntnis heraus eine Darstellung des Spezialgebiets seiner Forschungen. In Anmerkungen ist zu allen kritischen Fragen Stellung genommen. Der Text behandelt warm und lebendig die Kunst Duccios, Simones und der Lorenzetti. Die kleineren Maler, zumal nach 1350, treten, auch in den schönen Tafeln, vergleichsweise zurück. was dem inneren Wert ihrer Kunst nach berechtigt erscheint. Eine stilgeschichtliche Behandlung, die Weigelt nicht geben will, hätte vielleicht die Akzente anders gesetzt. H. B.

J. Ph. Vogel, La Sculpture de Mathurā. Ars Asiatica XV. 131 Seiten, 60 Tafeln. Van Oest, Paris 1930.

Vogel ist Archäologe alten Schlages. Er lehnt es ab, die Plastik von Mathurā stilkritisch zu untersuchen und wagt es auch nicht, sie chronologisch zu ordnen. Er begnügt sich mit einem „classement iconographique", dem eine historische Einleitung vorausgeschickt ist und eine Beschreibung der Tafeln folgt. Die Schule von Mathurā (Nordindien) war etwa vom dritten vorchristlichen bis zum sechsten nachchristlichen Jahrhundert am Werk. Über ihren im wesentlichen indischen Charakter ist man sich heute einig. Im ersten nachchristlichen Jahrhundert gab es aber eine Beeinflussung von seiten der hellenistisch-buddhistischen Kunst von Gandhāra. Es entstanden zwei Buddhatypen, ein rein indischer und ein gandharesker. Möglich, daß in der seit je frommen, lebhaften und kunstbegeisterten Stadt Mathurā überhaupt zum ersten Male ein Bild des Erleuchteten geschaffen wurde. Vogel ist allerdings dieser Ansicht nicht. Er meint: „C'est bien dans le Nord-Ouest, qu'on a pris l'initiative." Die neue Veröffentlichung erschien als fünfzehnter Band der so verdienstvollen Bücherreihe „Ars Asiatica". William Cohn

Osvald Sirén, L' Architecture. Histoire des Arts anciens IV. 104 Seiten, 120 Tafeln. Van Oest, Paris et Bruxelles 1930.

Der vierte Band der großen auf sechs Bände berechneten Sirénschen Kunstgeschichte ist der Architektur gewidmet. Er hat alle Vorzüge der vorhergegangenen: klare, einfache Sprache, Bekanntschaft mit den Denkmälern und mit den neuesten Resultaten der Forschung, Hervorhebung des Wesentlichen, hervorragendes Abbildungsmaterial (Lichtdrucke), zumeist auf Grund eigener Aufnahmen. Von den früheren Bänden unterscheidet er sich dadurch, daß die historische Behandlung zurücktritt. Das liegt an dem Thema. Die Mehrzahl der Bauwerke, die sich erhalten haben, stammen aus der Ming- und Ch'ing-Zeit, die Geschichte der Baukunst der früheren Perioden läßt sich nur notdürftig rekonstruieren. Sirén muß sich damit begnügen, eine systematische Übersicht der verschiedenen Bauaufgaben und Bautypen zu geben. Nur in einem kurzen Schlußkapitel wird der Versuch einer Entwicklungsgeschichte gemacht. William Cohn



HONORÉ DAUMIER, DON QUIXOTE

SAMMLUNG BARON NAPOLÉON GOURGAUD, PARIS
AUSGESTELLT IM MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

BERLINER AUKTIONEN

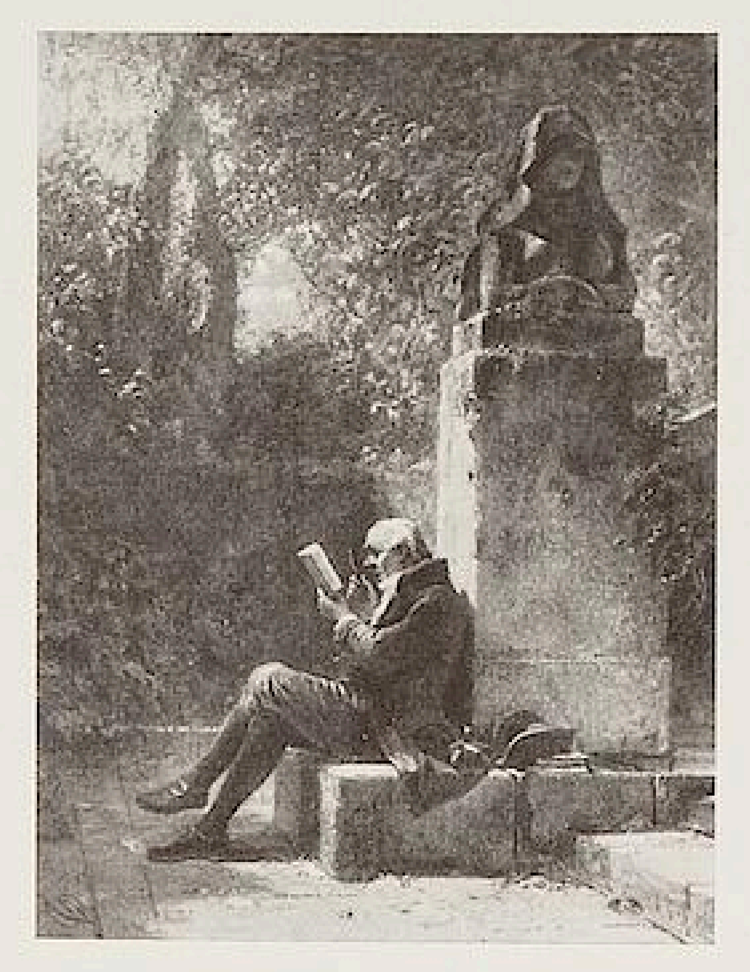
In diesem Winter eines Mißvergnügens, das allenthalben zu Krisen drängt, ist es sogar im scheinbar geordneten Betrieb der großen Versteigerungen zu einem richtigen „éclat" gekommen. Es ist überflüssig, über den allgemein bekannten und viel erörterten Verlauf der Kappel-Auktion hier noch einmal zu berichten. Ihr praktisches Ergebnis war, daß von vierundzwanzig Gemälden fünf verkauft wurden: zwei weibliche Bildnisse von Gerard Dou, wovon das eine, Rembrandts Mutter darstellend, für 15700 von Dr. Beets erworben wurde, und das andere 5000 Mark brachte. H. Ball sicherte sich die „Landschaft mit Baumgruppe" von David Teniers d. J. für 1600 Mark. Der mit 15000 ausgerufene „Rommelpot" von Jan Steen wurde für 14500 verkauft, Melchior d'Hondecoeters „Henne mit Küchlein" für 5100 Mark.

Die ebenfalls unter der Leitung von Cassirer-Helbing am 25. und 26. November abgehaltene Versteigerung der Sammlung Tony Straus-Negbaur verlief ohne sensationelle Zwischenfälle. Der ganz private und intime, von einem unprätentiösen persönlichen Geschmack bestimmte Charakter der Sammlung brachte es mit sich, daß die erzielten Preise trotz reger Beteiligung den Anschaffungspreis wohl nicht immer erreichten. Von den Gemälden wurde das Familienbildnis von Beeldemaker (1) für 1900 abgegeben, Pieter Molyns „Landstraße in Dünenlandschaft" (8) für 1150, Bonaventura Peeters' „Sturm an felsiger Küste" (9) für 1450, Leonard Bramers wirkungsvolle Kupfertafel mit dem „Martyrium einer Christin" (3) erreichte 2050 Mark. Die anmutige Ruinenlandschaft mit badenden Nymphen von Cornelis van Poelenburgh (10) ging für 700 Mark an Dr. Schäffer. Das „Brustbild eines älteren Mannes" von Nicolaes Maes (6) brachte 1350 Mark. Die reizvolle Ölstudie zu der Molière-Szene von Cornelis Troost im Kaiser-Friedrich-Museum fand mit einem Ausrufpreis von 3000 Mark keinen Käufer.

Gute Preise erzielten vor allem die niederländischen Barockzeichnungen, die den Hauptbestand der Sammlung bildeten. Eine weibliche Aktstudie von Govaert Flinck (44) wurde für 650 von Dr. Beets erworben, der u. a. auch die zarte Aquarell- und Federzeichnung einer „Flachlandschaft bei untergehender Sonne" von Lucas van Uden (98) für 2650 kaufte, das „Fregattengeschwader im Hafen" von Willem van de Velde d. J. (102) für 950, sowie die gegenseitige Vorzeichnung und Radierung zu der Folge von sechzig radierten Landschaften von Jan van de Velde (101) für 110, die klare, weiträumige Flachlandschaft von Hendrick Goltzius (48) für 1250 Mark und zum gleichen Preis die weißgehöhte Federzeichnung der Hl. Katharina (68) von der Hand des Monogrammisten T J. Die dreizehn Federzeichnungen auf Pergament von Jan Wierix (106—118) aus der Sammlung Lanna, Prag, zierliche Illustration zur Schöpfungsgeschichte, kamen auf 800 Mark. Die deutsche Renaissancezeichnung war durch Hans Sebald Behams plastische Formenkalligraphie des Bauern und der Bäuerin (25/26) vertreten, die zusammen auf 2150 Mark stiegen. Unter den italienischen Zeichnungen brachte die prachtvolle Sicherheit einer Madonnenskizze von Agostino Carracci (31) 850 Mark, ebensoviel ein Kopf aus der Nachfolge Leonardos da Vinci (61). Die wirkungsvolle Darbietung eines „Beleuchteten Palastaufgangs" von Francesco Guardi (50) wurde mit 1400 Mark bewertet. Das kräftig



W. LEIBL, MÄDCHENKOPF. SIG. 93
SAMMLUNG MAX BÖHM. VERSTEIGERUNG
AM 28. JAN. BEI RUDOLPH LEPKE, BERLIN
28,5 : 23 cm



CARL SPITZWEG, DER PHILOSOPH
SAMMLUNG MAX BÖHM. VERSTEIGERUNG
AM 28. JAN. BEI RUDOLPH LEPKE, BERLIN
37 : 28 cm

modellierte Brustbild eines jungen Mädchens von Guercino (51) erwarb Professor Singer-Prag für 410 Mark. Erwähnenswert unter den Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts ist vor allem die lufterfüllte „Baumlandschaft" von Gainsborough (47), die 900 kostete und die 1773 datierte, allzu typische Rokokozeichnung von Desrais (37), die für 400 Mark an Wertheims Altkunst ging.

*

Die Versteigerung der Wiener Sammlung Castiglioni, die am 28. und 29. November unter Leitung von Paul Graupe von den Firmen Ball und Graupe vorgenommen wurde, bot das reiche, in seiner Qualität zwar ungleichmäßige Material völlig unlimitiert aus. Bei sehr reger Beteiligung eines zahlreichen und kauflustigen Publikums ist das Gesamtergebnis — rund 700000 Mark — als beträchtlich zu bezeichnen, wobei man allerdings den Anschaffungspreis der einzelnen Objekte noch weniger in Betracht ziehen darf als im Fall Straus-Negbaur.

Obgleich der Hauptbestand italienisch war, brachte ein Entwurf von Rubens den höchsten Preis unter den Gemälden: der „Sonnenwagen des Phoebus", eine Malerei, deren lichte Pracht die Schwere der jäh verkürzten Körpermassen überwindet. Nach erbittertem Duell siegte die Galerie Matthiesen mit 35000 Mark. — Van Dycks wirkungsvoll komponierte „Himmelfahrt Christi" (44) brachte 10200, Gerard David (34, zwei Heiligenflügel von einem Triptychon) 12000, Lucas Cranach (35/36) mit einem Sittenbild und einer Lukretia 7400 und 4800 Mark. Die erlesene Malerei eines männlichen Bildnisses von einem „Schwäbischen Meister um 1520" (38) ging für 16500 Mark weg. Das früheste der italienischen Gemälde, eine florentiner Holztafel aus dem vierzehnten Jahrhundert mit der Kreuzigung Christi (1), wurde mit 4300 zugeschlagen, ein beschauliches Marienbild von Bacchiacca (8) mit 5600, das prunkvolle Porträt einer Medici-Prinzessin von Bronzino (12) mit 15200 Mark. Ein großes Doppelbildnis von Jacopo Tintoretto (13) aus der Sammlung von Holitscher wurde mit 5100 bewertet, zwei Ansichten von Canaletto (29/30) mit 5200 und 7800 Mark. Eine häusliche Szene (56) ging für 9300 Mark nach Paris. Dagegen konnte man den caravaggiesken Bacchusknaben (43) schon für 2250 Mark erwerben.* — Hohe Preise unter den Zeichnungen erzielte das Rötelblatt mit acht Bewegungsstudien von Jacopo Tintoretto (60), nämlich 3450, und Francesco Guardis Feder- und Pinselzeichnung (63) einer Ansicht von Venedig — 3600 Mark. Drei Reliefs von Andrea della Robbia (93—95) brachten 3000, 5100, 4200 Mark. Die herrliche Bronze von Giambologna (296, Herkules und der Kentaur Nessus) aus der Sammlung Huldschinsky stieg auf 10000, der Kampf des Herkules mit Antaeus auf 9000 Mark. Von den kunstgewerblichen Gegenständen seien hier nur die beiden 1718 für August den Starken angefertigten Prunkflaschen (358) des Augsburger Meisters Christoph Warmberger genannt, die auf 15000 stiegen, und ein Paar ziselierte Rokokoleuchter des Dresdeners Chr. Heinr. Ingermann, die 16000 Mark erzielten. — Am letzten Nachmittag der Versteigerung, als Keramik, Tapisserien, Textilien ausgeboten wurden, gingen die erzielten Preise fast durchweg über die Schätzungspreise weit hinaus.

*

Das Antiquitätenhaus Wertheim versteigerte am 11. Dezember die Sammlung niederländischer Gemälde aus der Berliner Sammlung Carl Bechstein und aus ausländischem Besitz, sowie eine Sammlung Berliner Malerei. Den höchsten Preis, 5300,

* Trotz der Anklänge an das Bacchusbild im Städel hat doch die Bestimmung auf Simon Vouet viel für sich: das Kühl-Sinnliche und Bewußte, Abwartende im Ausdruck, die gehaltene Pracht der königsblauen Draperie, die gläserne Köstlichkeit der Trauben, der Linienreiz des starr gezackten Blattwerks, das temperierte Dunkel der Fleischschatten sind Merkmale, die nach Frankreich weisen.



MAX LIEBERMANN, HÄUSER IN SCHEVENINGEN. 1872
SAMMLUNG MAX BÖHM. VERSTEIGERUNG AM 28. JANUAR
AUKTIONSHAUS RUD. LEPKE, BERLIN. 34:48 cm

brachte die „Versuchung des hl. Antonius" von Hieronymus Bosch (9); eine David Teniers d. J. gegebene Szene gleichen Inhalts (53), aber minderer Phantastik, die in einer anmutigen Ruinenlandschaft vor sich geht, ging für 4100 Mark weg. Die interessante Marientafel eines „Antwerpener Meisters um 1530" (1) aus der Sammlung Demiani wurde für 2250 zugeschlagen, eine „Hirtenszene" von Aelbert Cuyp (13) für 1800, eine üppige Waldlandschaft von David Vinckeboos (69) mit Ausblick auf einen schimmernden Morast für 1050 Mark. Für eine kleine „Flußlandschaft" von Salomon van Ruisdael (51) gab man 1600, für eine herbstliche „Waldlandschaft" von Meindert Hobbema (25) 3600 Mark.

Die zum Teil recht interessanten Gemälde aus ausländischem Besitz waren durch hohe Limite geschützt, deren (zumindest für den deutschen Kunstmarkt) unbegründeter Optimismus den Kappelschen Wunschträumen kaum nachstand. Infolgedessen blieb die Reihe dieser Gemälde bis auf vier oder fünf Ausnahmen ihrem Besitzer erhalten.

*

Am 3. und 4. Dezember machte das Internationale Kunst- und Auktionshaus das interessante Experiment einer Versteigerung exotischer Kunst der Prager Sammlung Joe Hloucha. Als Hauptkäufer traten Alfred Flechtheim und die Prager Museumsverwaltung auf. Nach Prag gingen z. B. die japanischen Skulpturen einer „Sitzenden Göttin", Kokudro (153), aus dem sechzehnten Jahrhundert, für 800, die „Stehende Kwannon" (158) für 2600, der „Stehende Shaka" (154) für 700, eine indochinesische „zwölfarmige Kwannon" (510) für 1400, ferner eine große chinesische Vase mit eisenrotem Drachendekor auf grünem Grund, Taokuang (553), für 1000, ein Paar Deckelvasen mit famille rose Stillebendekor (560/561) aus dem achtzehnten Jahrhundert für 800, ein Paar Zwergbäume mit türkisenen Blüten in ovalen Emailtöpfen (685/686, China um 1800) für 1700, eine stehende Elfenbeingöttin mit Fächer (807) für 2500 Mark. Gab es hier, für die in Europa seit zwei Jahrhunderten mehr oder weniger systematisch gepflegte Kunst des fernen Ostens Grundlagen der Preisbildung, so ist das Gebiet der eigentlich „exotischen" Kunst auf dem deutschen Kunstmarkt wenig erforscht. Im Gegensatz zu den fernöstlichen Werken, die zum Teil ein Vielfaches der Schätzungspreise erzielten, blieb hier das Ergebnis weit hinter der Schätzung zurück. Den höchsten Preis von 1000 erzielte die große Marquesas-Ahnenfigur (430), die ein deutscher Sammler erwarb. Zwei Ahnenfiguren aus Neu-Mecklenburg (414/415) gingen für 760 und 710 Mark in Flechtheims Besitz über. Zwei Statuen eines sitzenden Häuptlings und seiner Frau aus schwarzem Holz (320/321) brachten 920 Mark.

M. Eisenstadt

DIE MENZELSAMMLUNG GINSBERG

Versteigert am 5. Dezember in Berlin

Meldete man sich bei C. G. Boerner oder bei Paul Graupe, den Versteigerern der Sammlung Ginsberg, zur Besichtigung an, so konnte man sich vor den schweren Kastenmappen, den sauber auf gelblichem, festen Karton aufgelegten Blättern mit aufgedruckter Handbuchnummer in einem Museum glauben. Gewissenhaftigkeit der Angaben, das aus freigelassenem Platz auf den Kartons ersichtliche Streben nach Vollständigkeit, die Häufung von Zustandsdrucken, das Beifügen von Büchern als Belegen der Illustrationsgraphik bestätigte den aus dem Äußeren gewonnenen ersten Eindruck. Der intime Reiz, den die private vor der öffentlichen Sammlung voraus hat, war zugunsten sachlicher Vollständigkeit aufgegeben und die Hand des Sammlers nur mittelbar in dem Ausscheiden aller minderen Drucke zu spüren oder in Zusammenstellungen korrigierter Probedrucke, kurz in der auch in alten öffentlichen Sammlungen selten erreichten sehr hohen durchschnittlichen Druckqualität. Der Museumscharakter der Sammlung, die es wohl verdient hätte, geschlossen in öffentlichen Besitz überzugehen, mag die Sammelmüdigkeit und den daraus resultierenden Verkaufsentschluß erklären, denn dem Besitzer blieben immer weniger Möglichkeiten des Ausbaues, je „vollständiger" er wurde.

Die Tendenz zur Vollständigkeit, die die Preise auch für künstlerisch wenig Bedeutendes auf Niveau hält, ist heute auf dem Gebiet des Graphiksammelns immer seltener geworden und das Umschwenken nach einer anderen Richtung war selbst bei den auf der Versteigerung anwesenden Museumsleitern festzustellen, nämlich nach dem verlockenden, in gutem Druck vorliegenden „Hauptblatt". Das bedeutet für die Preisbildung, daß die schönen Dinge verhältnismäßig teuer und gut verkauft wurden, daß Mittelgut aber — der Druckqualität oder dem künstlerischen Wert nach — unter Preis blieb oder nicht aufgenommen wurde.

Unter den Käufern befanden sich neben den Museumsleitern aus Berlin, Dresden, Essen, Breslau einige Berliner Liebhaber, wie der Enkel von Menzels Verleger Sachse und die Vertreter einiger größerer Sammler, von denen der eine als der Besitzer der schönsten Sammlung französischer Kunst in Berlin bekannt ist. Nur das Berliner Museum kaufte auf Vollständigkeit hin. Da die Berliner Menzelsammlung aber sehr reich ist, entsprachen die Ankäufe im Ergebnis der Tendenz der übrigen Käufer nach besonderen — seltenen, schönen, gutgedruckten — Stücken. Das Berliner Kabinett erwarb für 130 und 120 Mark zwei Volksszenen, wahrscheinlich Unika, im Stil der Glasbrenner und Hosemann (Handbuch Bock Nr. 8, 19), unter den Federlithographien den „Volkstanz" (Bock 106) für 500 Mark. Das seltenste Menzelbüchlein, „Der kleine Gesellschafter", Kinderverse von Emilie Feige mit sehr lebendigen kleinen Federlithographien Menzels, die der geistige Kern für das später so berühmt gewordene Kinderalbum sind, wurde mit 820 Mark bezahlt. Zwei andere, fast verschollene Bücher mit geistreich gezeichneten Titeln, „Das Ahnenkreuz" und „Die Pfarre von Buchensee" kosteten 170 und 205 Mark. Die schon ihrem Thema nach sehr trockenen Probedrucke zum Armeewerk dagegen fanden wenig Liebhaber, nur der lebendig gesehene „Ruthenschneidende Profoß" brachte 70 Mark. Einige andere, der Erfindung nach

sehr viel freiere, frühe Blätter hielten gute Preise, so die „Feuersbrunst in der Stadt“ 310 M., „Zum 14. Oktober 1847“, ein Blatt voller grotesker Einfälle, 240 Mark, die sehr seltene und wie eine Federzeichnung anmutende „Schiffsbrücke bei Artlenburg, 26. Januar 1851“ 370 Mark.

Ein sehr ernsthafter Kampf entspann sich um die als Graphik reizvollsten Blätter, die „Versuche mit Pinsel und Schabeisen“. Der „Gefangenenzug im Walde“ und die „Verfolgung auf der Treppe“ lagen in tiefschwarzen Probedrucken vor, die auf dem breiten Rand noch die grotesken Einfälle Menzels trugen; der erste ging für 1600 M. an den oben genannten Berliner Sammler, der zweite für 1550 Mark an das Folkwangmuseum in Essen. Die größte Seltenheit im gleichen Verfahren, aber nicht in der Folge veröffentlicht, das Selbstbildnis Menzels als Antiquar, von einer eigenen, an den Faust Rembrandts oder an die „Melancholie“ Dürers gemahnenden Stimmung, wurde bei 1200 Mark zugeschlagen.

Das reiche Holzschnittwerk, mit vielen Probedrucken, die Menzels eigenhändige Korrekturen und oft auch handschriftliche Angaben für den Drucker und Holzschneider tragen, machte zahlenmäßig den Hauptteil der Sammlung aus. Die geistvollen Illustrationen zum „Schlemihl“, in Probedrucken von glänzender Schwärze, stiegen mit 680 Mark weit über die Taxe (400 Mark), ein gutes Exemplar der Kuglerschen „Geschichte Friedrichs des Großen“ kostete 310 M., die Probedrucke dazu — fast 100 Nummern — gaben erst einen rechten Begriff von der Leistung Menzels und die deutschen Kabinette stritten sich mit einigen Sammlern um die schönsten Blätter. Am teuersten wurden mit 180 Mark zwei Probedrucke der später unterdrückten Szene „Kronprinz Friedrich folgt der Gräfin Orczelska aus dem Ballsaal“, ein so bekanntes Blatt wie die „Abendtafel in Sanssouci“ (140 Mark) und „Friedrichs Erscheinen im Schlosse zu Lissa“ (170 Mark), beide an das Museum in Essen.

Unter den Radierungen gab es noch einige besondere Raritäten, der dritte Zustand der „Näherin am Fenster“ erzielte 205, der „Schafgraben“, eine der lebendigsten Radierungen Menzels, 230 M. (Dresden), der „Alarm im Hause“, als alter Druck sehr selten, 380 Mark (Dresden). Das Breslauer Museum erhielt den Zuschlag für die höchst geistreiche „Speisekarte für den herzoglichen Hof in Meiningen“ (320 Mark) und für den sehr seltenen „Totenkopfhusar“ (405 Mark), der nur in wenigen Exemplaren von der Furchauschen Gummiplatte abgezogen wurde.

Das Interesse an dem graphischen Schaffen Menzels führte den Sammler auch zu dessen Briefen, in denen oft von Korrigieren und Drucken die Rede ist. Über den „Zerbrochenen Krug“, dem letzten von Menzel illustrierten Buch, heißt es in einem dieser Briefe an einen Hofbeamten des Kronprinzen Friedrich, dem Menzel das Werk gewidmet hatte: „Möge der Gehalt, soweit er von mir stammt, sozusagen meine Musik in seinem Anschluß an Kleists quasi Libretto (durch dick und dünn) vor höchstem Blick zu wohlgelegener und gelaunter Stunde erscheinen . . .“.



AD. MENZEL, MUTTER IHREM KIND DAS HAAR KÄMMEND. BLEI

SAMMLUNG GINSBERG, BERLIN, VERSTEIGERT AM 5. DEZ. BEI C. G. BOERNER UND PAUL GRAUPE 15:8 cm. 400 MARK

Die Zeichnung, die freieste und ganz ursprüngliche Seite des Menzelschen Schaffens, war mit einigen Proben vertreten — nicht ganz so sicher gewählt, wie das außerordentlich feine Gefühl des Sammlers für Druckqualität erwarten ließ. Das schönste Blatt, eine Gouache von blühender Farbigkeit: „Damen beim Blumenpflücken“, wurde — unbegreiflich — schon mit 2700 einem Chemnitzer Sammler zugeschlagen, dagegen kaufte für 4400 Mark ein Berliner Sammler die etwas trokkene, große Sepiazeichnung „Menzels Schwester und Familie Puhlmann im Garten“, an denselben ging für 2200 Mark das Pastellbildnis des Alexander von Ungern-Sternberg und ebenfalls der 1886 datierte „Kopf eines alten Mannes“ (1700 Mark). Die „Sitzende Mutter, ihrem Kind das Haar kämmend“ — unsere Abbildung —, eine feine Zeichnung voller Licht aus den fünfziger Jahren, kostete 400 Mark.

Angefügt fand sich eine kleine Zusammenstellung von Bildnissen, die die kleine Gestalt Menzels Leben gewinnen ließ: seltsamer und ergreifender Kontrast innerhalb dieser Sammlung, die trotz ihrer Beschränkung auf den graphischen Bereich, den Künstler Menzel in seiner ganzen Größe enthielt.

Erhard Göpel

Vorbericht

Am 28. Januar wird in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus die Sammlung Max Böhm, die im Sommer 1930 in der Akademie der Künste ausgestellt war, versteigert werden. Der sehr selbständige und charaktervolle Sammler hat sich mit Werken deutscher Malerei aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts umgeben; der Umkreis seiner Sammlertätigkeit wird deutlich, wenn man die Hauptnamen nennt: vier Bildnisse von Leibl, darunter das Gemälde der Frau Auguste Mayr von 1891 und eine bildmäßig ausgeführte Zeichnung; die „Kinder im Rosengarten“ von Sperl; sechs erlesene Stilleben und ein Studienkopf von Schuch; acht Gemälde von Thoma, darunter zwei malerisch qualitätvolle Landschaften; vier typische Spitzweg-Idyllen; eine intime Szene von Fritz v. Uhde; zwei friderizianische Gouaches von Menzel; von Corinth zwei Stilleben und ein Schlächterladen aus Trübners Nachlaß; von Slevogt drei Stillleben. Zwei Hauptbestände sind noch zu nennen: 23 Gemälde von Trübner aus allen Perioden seines Schaffens, darunter einige hervorragende Werke (eine Landschaft von 1876 war auf Seite 500 des Jahrgangs XXVIII abgebildet) und 18 Gemälde von Max Liebermann, deren Reihe wiederum den großen Bogen seiner Entwicklung begleitet: das früheste, die roten „Häuser in Scheveningen“ von 1872, das späteste, die Gattin und Enkelin des Künstlers, von 1926.

M. Eisenstadt

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DER TÄNZERIN ASTAIRE. 1926. 96:131 cm

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



OSKAR KOKOSCHKA, ZWEI AFRIKANERINNEN. 1928. 89:130 cm

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

DER JUNGE KÜNSTLER UND SEIN HÄNDLER
IN PARIS UND BERLIN

VON

GRETE RING

Der treue Besucher der Biennale von Venedig sieht sich im Herbst 1930 im französischen Pavillon überrascht von der Gleichgültigkeit der gezeigten Produktion. Er liest die Signaturen: D'Espagnat, Laprade, Roussel, Marquet, Manguin, Vlaminck, selbst Bonnard und Utrillo sind zur Stelle. Die Namenreihe kündet dem Orientierten: wenn diese Bilder, gleichviel wie schwach oder gleichgültig sie uns erscheinen mögen, irgendwo öffentlich zum Verkauf feilgeboten werden, finden sie, nahezu unabhängig von der Konjunktur, zu bestimmten Normalpreisen ihre Käufer. Der Besucher trifft in den anderen Länderpavillons, etwa im deutschen, im belgischen, im holländischen, im tschechoslowakischen, auf Erscheinungen, die ihn weit eher zu bewegen, ja zu erregen vermögen. Er muß sich darüber klar sein, daß diese Erzeugnisse, mögen die Namen ihrer Autoren in den Grenzen der Heimatländer, selbst darüber hinaus, einen noch so guten Klang haben, keine „Marktwerte" bedeuten. Sie sind unter glücklichen Umständen einmal zu realisieren, dann sogar meist vergleichsweise günstig, sie sind ohne besondere Glückskombinationen verdammt, geschäftlich Nonvaleurs zu bleiben.

Woran liegt das? Paris, so lautet die gewohnte Antwortformel, ist seit dem achtzehnten Jahrhundert internationale Zentrale bildender Kunst, nur

dort findet sich der Humus, in dem diese Dinge gedeihen können. Wie Europa und Amerika ihre Moden aus der Rue de la Paix beziehen, so ihre modernen Bilder aus der Rue Laffitte, dem Faubourg St. Honoré, der Rue la Boëtie. Der Vorsprung von Paris — heißt es weiter — ist auf diesen Gebieten nicht einzuholen; was die Tradition von Generationen vorbereitet, wird auf dem Gebiet der Kunst obendrein durch die beispiellose ideelle wie materielle Wertsteigerung bestätigt, die die Werke der jüngstvergangenen Epoche französischer Malerei gefunden, das Vorurteil zugunsten Frankreichs findet sich damit endgültig besiegelt.

Wenn wir diesen — in der Tat unbestreitbar logischen — Gedankengängen folgen, in der Anwendung auf Deutschland, das uns zunächst, wenn nicht ausschließlich, angeht, bleibt für die deutsche Kunst am Ende nur eines: schlechthinnige Resignation. Es soll daher in der Folge versucht werden, ohne Prätention, die Frage gleich befriedigend zu beantworten, dem Zentrum des Problems in langsamem Umkreisen noch von anderen Seiten her näherzukommen. Das Zusammenspiel der vier Hauptakteure — Künstler, Presse, Sammler und Händler — ist dazu in Frankreich wie in Deutschland getreulich referierend darzulegen, es sind neben den schon erwähnten, nur zu bekannten Motiven für die Hegemonie Frankreichs andere, mehr praktisch wirtschaftliche Voraussetzungen aufzuführen — Voraussetzungen, die, ihrer Natur nach nicht auf Frankreich beschränkt, vielleicht — vorsichtig umgearbeitet — eine Übertragung auf unsere Verhältnisse erlauben würden.

Ich sehe den verlogenen Augenaufschlag derer, die es nicht ertragen können, Kunst als wirtschaftlichen Faktor, Kunstwerke als „Ware“ behandelt zu sehen. Ihnen sei von vornherein zur Kenntnis gegeben, daß dies eine wirtschaftliche Auseinandersetzung ist, der die nüchterne Sprache des Berichts, ohne Sentiment und ohne Romantik, zusteht.

Der junge unbekannte Künstler in Paris sucht zunächst einen adäquaten Vertreter in einer der entlegeneren Bilderstraßen des linken Seineufers. Meist ist es ein Kollege, ein „Copain“, selbst schon von dem gleichen Händler vertreten, der ihn einführt, so daß von vornherein eine kleine Gemeinschaft gebildet ist, die sich stützen kann. Die Abmachung wird in der Art getroffen, daß der Händler dem Künstler seine gesamte Produktion abkauft; der Preis des Bildes, nach den Größenmaßen berechnet, die einer festgesetzten Staffelung folgen, ist so bemessen, daß dem Maler von dem Gesamterlös nach der Anschaffung neuer Farben und Leinwand eben das Existenzminimum bleibt. In diesem Vorgehen sieht niemand, vor allem der Künstler selbst nicht, eine unberechtigte Ausbeutung. Da der Händler fest kauft, trägt er nunmehr das volle Risiko; unter den zwanzig Künstlern, deren Produktion er übernommen hat, können neunzehn Nieten sein, er muß bei dem zwanzigsten, dem Treffer, die Möglichkeit einer vergleichsweise größeren Spannung zwischen Ein- und Verkauf haben, um an dieser ganzen Art des Geschäftes überhaupt genügend interessiert zu sein. — Wenn sich der Abstellraum des Händlers mit den Werken seines neuen Künstlers gefüllt hat, beginnt der Verkauf. Die Kunden werden auf die neue Erscheinung hingewiesen, teils in Einzelbehandlung, teils in kleinen Ausstellungen, in denen sich die Werke des Unbekannten zwanglos unter die der bereits eingeführten Kollegen mischen. Die Fragpreise sind zunächst ganz bescheiden angesetzt, wenig über den Einkaufspreisen liegend, um den ersten Käufern möglichst die volle Chance eigener Spekulation zu lassen. Wenn wir feststellen, daß in nahezu jedem Pariser Amateur lebender Kunst etwas vom Spekulanten steckt, soll damit kein herabsetzendes Pharisäerurteil gefällt werden. Vielmehr ist es gerade diese Einstellung, die das Sammeln lebender Kunst in Frankreich glücklich belebt hat: je größer der Kreis der Personen, die am Steigen eines immerhin imaginären Wertes, wie das Kunstwerk ihn darstellt, interessiert sind, um so günstiger die Aussichten, daß er in der Tat steigt. — Wenn der neue Künstler einschlägt — das heißt wenn der Händler eine Reihe von Personen findet, die mit ihm auf den Künstler „setzen“ —, können die Preise vorsichtig gesteigert werden. Die größeren Händler der Rive gauche werden auf den neuen Mann aufmerksam, sie erwerben Lots seiner Werke, bemühen sich ihrerseits, ihre Amateure für ihn zu gewinnen. Der Künstler wird jetzt suchen, einen günstigeren Vertrag zu erbeuten, möglichst schon diesseits der Seine, im Quartier der Rue la Boëtie. Immer noch wird jedoch die Spanne zwischen Einkaufs- und Verkaufspreis seiner Werke eine beträchtliche bleiben, immer noch wird er dies als



OSKAR KOKOSCHKA, KONSTANTINOPEL. 1929. 80:110 cm
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

berechtigt anerkennen. Inzwischen steigt sein Ansehen, es weitet sich der Kreis seiner Anhänger. Nun kommt die Probe aufs Exempel: Einer der Kunden des ersten Händlers gibt seine Sammlung zur Versteigerung, darunter eine Reihe von Werken des neuen Künstlers. Jetzt muß es sich zeigen, ob die Zahl seiner Amateure schon stattlich genug ist, um die Bilder zu den letzten Verkaufspreisen mühelos aufzunehmen. Glückt das Experiment, ist der Marktwert des Künstlers stabilisiert.

Wir haben bisher einen glücklichen Normalfall verfolgt, die Entwicklung gipfelt in den — freilich spärlichen — Ausnahmen: der Künstler schließt seinen endgültigen Monopolvertrag mit den Bernheims, mit Bignou, mit Paul Rosenberg, die Preise seiner Werke treten in Relation zu dem eigenen Einkommen, er ist „arriviert". Was geschieht, wird der Nachdenkliche fragen, wenn die Keller der Rive gauche sich nun öffnen und die früheren Vertreter des berühmt Gewordenen seine Werke, die sie thesauriert, billiger auf den Markt werfen? Darin liegt bei der Disziplin des Pariser Handels keine Gefahr; die Preise regeln sich automatisch durch alle Quartiers, sobald sie von obenher, beziehungsweise durch die öffentliche Versteigerung, festgesetzt sind. Weshalb, wird weiter der Unbefangene fragen, macht der große Händler das Geschäft nicht von Anfang an? Weshalb läßt er sich die Bedingungen des anspruchsvollen Arrivierten diktieren, statt sich für wenig Geld die Dankbarkeit des Anfängers zu sichern, dessen Qualität ihm, dem Erfahrenen, damals so einleuchtend sein mußte wie später? Für viele Antworten die wesentliche: weil der große Pariser Händler von heute nicht seine Aufgabe in dieser vorbereitenden Arbeit sieht. Er bezahlt bewußt das kleinere Risiko, die Geduldsarbeit der Einführung des Künstlers, und übernimmt ihn fertig hergerichtet zur endgültigen Weitergabe an den großen Sammler, in dessen Gewinnung und Behandlung wiederum seine Sonderleistung besteht. Voraussetzung dieser Arbeitsteilung ist die genaue Staffelung des Pariser Handels, die von allen Beteiligten anerkannt wird, nicht nur der Art, daß die großen Händler wissen, daß sie groß sind, was keine Eigentümlichkeit von Paris, sondern auch so, daß die kleinen Händler sich ihrer Grenzen und Möglichkeiten bewußt sind. Die Hierarchie des Handels drückt sich schon in der Wahl des Quartiers, in der Installation aus. Der kleine Händler muß möglichst spesenlos arbeiten können, keine hohe Miete, kein Personal, keine Sammetwände dürfen ihn belasten, nur so bleibt er fähig, seine Anfängerbilder zu den bescheidenen Preisen weiterzugeben, die der Anfängersammler verlangt und verlangen kann, ganz abgesehen von dem Moment der Trouvaille an entlegener Stelle, das dem Anfängersammler wesentlich ist. Der große Händler bedarf der Repräsentation, da sonst wiederum seine Kunden nicht den Weg zu ihm finden, er muß Spesen auf sich nehmen, die ihm den Vertrieb allzu kleiner Objekte rechnerisch unmöglich machen. Vor allem erwartet sein Amateur von ihm nicht das Experiment, nicht einmal die Trouvaille, vielmehr sichere Beratung und Führung. Experimentiert er, womöglich mit wechselndem Erfolg, büßt er das Vertrauen ein, auf dem gerade seine bevorzugte Stellung dem Sammler gegenüber beruht.

Das mag alles gut und schön sein, wird der Ewig-Historische sagen, beim Normalbetrieb des Normalhändlers. Wie war es anders beim schöpferischen Händler der vorigen Generation, beim Père Durand-Ruel, bei Vollard, bei Paul Cassirer. Da wurden die Werte von einer Persönlichkeit geprägt und durchgesetzt, vom Anfang bis zur Höhe. — Die „schöpferischen Händler" hatten das Glück, Zeitgenossen einer der größten schöpferischen Kunstepochen aller Zeiten und Völker zu sein. Sie haben der Kunst dieser ihrer Zeit treu gedient, zugleich letzten Endes dabei an die beste Wahrung ihrer geschäftlichen Interessen glaubend; Geschichte und wirtschaftliche Entwicklung haben ihnen recht gegeben, und es wird sie um dieses Schicksals willen jeder bewundern und mancher rückblickend beneiden. Heute liegen die Verhältnisse anders, eine neue händlerische Tradition hat sich gebildet und — zum mindesten in Frankreich — bewährt, und die Postulierung eines schöpferischen Händlers, der, soweit wir sehen, von keiner neuen um Anerkennung ringenden Richtung getragen würde, erscheint leere Anmaßung eines zum Dienen am Werk, nicht zum Selbstzweck bestimmten Berufes. Träger des lebendigen französischen Kunstlebens ist, wie wir versuchten darzulegen, gerade nicht die überragende oder sich überragend gebärdende Einzelpersönlichkeit, es ist die breite, wohlgegliederte Schicht der Händler, die sich aufbaut auf der noch breiteren Schicht der Sammler. Nahezu jeder Pariser Bürger, auch der mit wenig gehobenem Einkommen, sam-



OSKAR KOKOSCHKA, SANTA MARIA DELLA SALUTE. 1927. 80:116 cm

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

melt ein wenig „art vivant", und es ist nicht der Spekulationstrieb allein, von dem gesprochen wurde, noch die Erfahrung der Inflation, daß bemalte Leinwand immer noch besser als bedrucktes Papier, mit denen wir diese Erscheinung tiefer suchend erklären dürfen. Vorbedingung ist vielmehr das Vorhandensein einer allgemein kunstliebenden und kunstachtenden Atmosphäre, die nur erzeugt werden kann bei gleichmäßiger Anerkennung des künstlerischen Schaffens aller Zeiten, selbst aller Völker. Beschränkung des Interesses auf eine abgezirkte Epoche, etwa auf das neunzehnte oder gar nur das zwanzigste Jahrhundert, würde verwundertem Mißtrauen begegnen: bildende Kunst ist verehrungswürdig gerade in ihrer Folge; weil der Kunst vergangener Epochen durchweg noch Bewunderung gezollt wird, ist die Chance groß, daß auch die Schätzung der Kunst von heute sich wahren und steigern kann. Daher ist es weise, sich rechtzeitig einen Anteil an ihr zu sichern. — Offizielle Ehrungen der Meister der Vergangenheit rufen dem Publikum immer wieder die Lehre des „Hommage à l'art" ins Bewußtsein — man denke an die Delacroix-Ausstellung des vorigen Jahres, eine Veranstaltung von den größten Ausmaßen, für die Säle des Louvres geräumt wurden, deren Eröffnung das offizielle Frankreich in den Spitzen seiner Behörden lückenlos vertreten sah. (Wehmütig blickte man auf das Delacroix-Vernissage zurück, als im Oktober 1930 die neuen Berliner Museumsbauten eröffnet wurden — für Berlin immerhin noch ein anderes Ereignis als die Delacroix-Schau für Paris — mit etwas geringerer behördlicher Beteiligung, als ein großes Länderfußballmatch bei uns zu haben pflegt, von der heiligen Handlung einer Stadionseröffnung zu geschweigen.) Jeder Pariser fühlte sich damals in seinem Meister mitgeehrt, jeder, der im Drouot einmal ein Blättchen von junger noch unbekannter Hand für 300 Francs ersteigert, sah sich mitbeteiligt in dem leisen Nebengedanken, daß auch dem Schöpfer seines Ankaufs einmal Ehrungen ähnlicher Art beschieden sein könnten. Der Kritiker, der es gewagt hätte, die Gloire des Großen der Vergangenheit herabzusetzen, sei es auch auf Kosten der Gegenwart, wäre flammender Entrüstung begegnet, besonders bei den Künstlern selbst, die ihrer Ahnenreihe den größten Wert beimessen, sich in ihr geehrt und getroffen fühlend.

Natürliche Folge dieser Auffassung ist, daß kaum einer der neueren französischen oder von Frankreich maßgebend beeinflußten Sammler sich auf das Gebiet der alten oder der neuen Kunst beschränkt. Gleichviel jedoch, welchem Sammelgebiet sein Hauptinteresse und Geld zufällt, die Öffentlichkeit wird keine Gelegenheit versäumen, ihn seines Tuns wegen zu loben, zu ermutigen, auszuzeichnen. Wer sammelt, zeigt sich auf jeden Fall der Verpflichtung bewußt, einen Teil seines Vermögens oder doch seiner Einkünfte rein materiellem Verbrauch zu entziehen. Wer sammelt, grüßt die Kunst!

In Deutschland beginnt der junge unbekannte Künstler gleichfalls damit, sich einen Vertreter zu suchen, und zwar tunlichst in Berlin an hervortretendster Stelle. Er tut dies nicht etwa aus verdammenswerter Hybris, vielmehr weil keine gesunde Tradition ihn von vornherein zum Zweckmäßigen leitet. So werden die Möglichkeiten, die gerade für künstlerische Dinge die Dezentralisierung unseres Landes bietet, allzuwenig genutzt: noch immer hat es sich für den deutschen Künstler vergleichsweise am glücklichsten bewährt, über die Anerkennung eines der kleineren Kunstzentren, am besten die Hauptstadt seiner engeren Heimat, schrittweise nach Berlin vorzudringen. Eine Ausnahme im Kunstleben Deutschlands bildet von jeher München, in dem die Verhältnisse besonders, vielleicht gesunder, aber weder typisch deutsch, noch wirklich international liegen, das daher aus der notwendig schematischen Betrachtung ausscheiden muß. Ich gestehe, in das Kunstleben der übrigen deutschen Städte nicht genügend eingedrungen zu sein, um darauf mit Nutzen exemplifizieren zu können, die Betrachtung bleibt daher in der Folge auf Berlin beschränkt.

Ich wiederhole: Der junge Künstler sucht Vertretung und kann sie in Berlin beim großen Händler ebensowenig finden, wie er dies in Paris kann. Gleich zu Beginn zeigt sich das erste schwache Glied in der Kette: der kleine oder doch der sich seiner geringeren Größe halbwegs bewußte Händler neuerer Kunst ist in zu wenigen Exemplaren vertreten. Ich setze trotzdem den unverhofft günstigen Fall, daß einer dieser Händler sich des Künstlers annimmt. Wie wird die Vereinbarung lauten? Von festem Kauf kann keine Rede sein, der Händler hat sein kleines Kapital nicht bereit, er hat es für Miete in bester Gegend, für neuartige Installation, für die obligat holdselige Sekre-



OSKAR KOKOSCHKA, COURMAJEUR. 1927. 90:131 cm

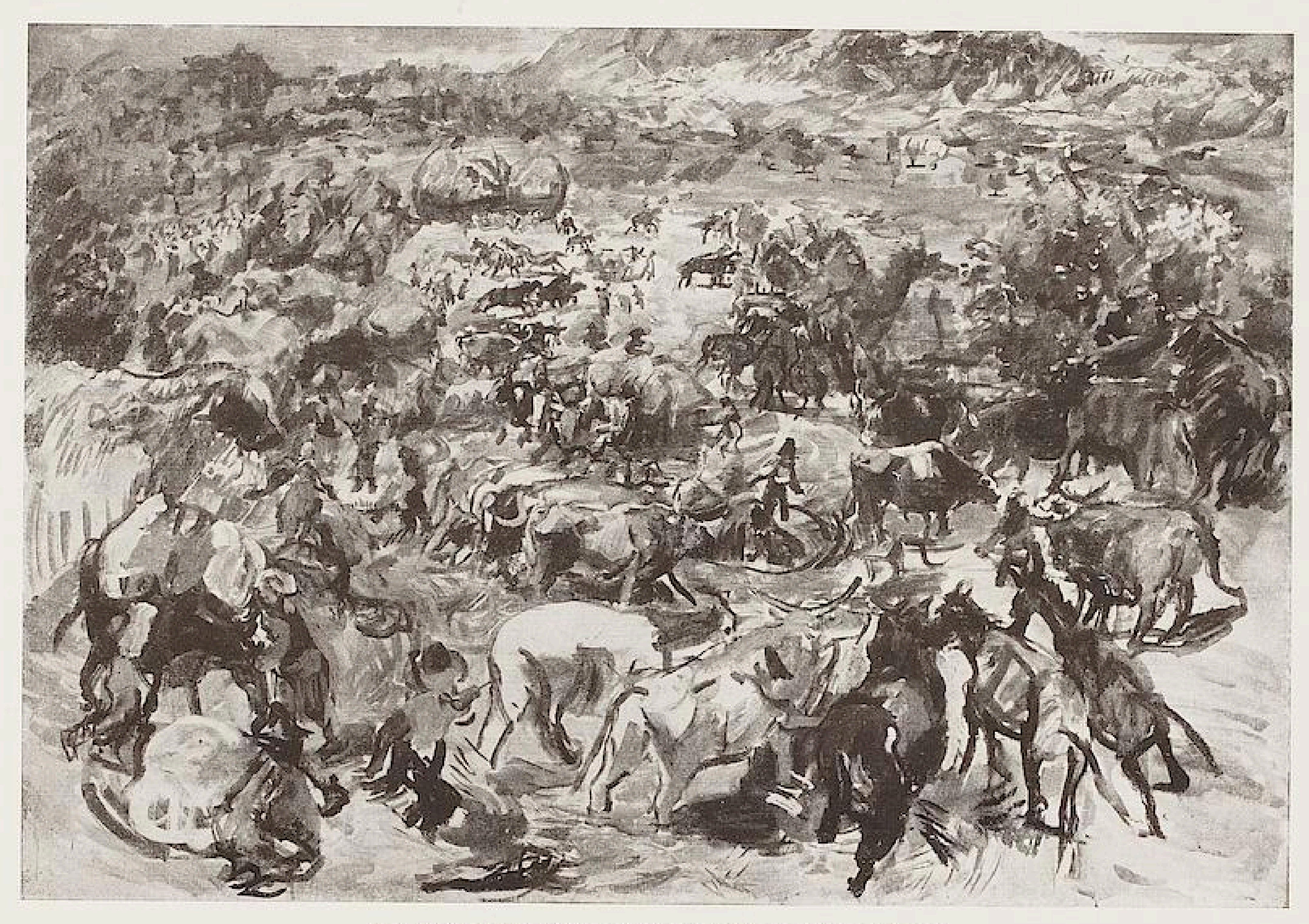
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

tärin verausgaben müssen. Auch hier ist es nicht nur Hybris des Händlers, die ihn zum vergleichsweise luxuriösen Auftreten führt; der deutsche Kunde, weniger gewöhnt, an verborgener Stelle gute Kunst zu finden, oder gar selbsttätig unter einem ungeordneten Wust von Belanglosem das ihm Wesentliche herauszusuchen, mißt der Aufmachung leicht maßgebende Bedeutung bei. Der geldknappe — oder sein Geld ungern riskierende — Händler schlägt also dem Künstler einen Kommissionsvertrag vor. Im — seltenen — günstigeren Fall wird der Händler dem Künstler einen Vorschuß, ein monatliches Fixum zum Leben geben, das später auf verkaufte Bilder verrechnet wird; in der Mehrzahl der Fälle behält er einfach die Bilder zum Verkauf und gibt dem Künstler erst Geld, wenn er selbst ein Bild verkauft und — was schwieriger ist — bezahlt bekommen hat. Von dem Erlös des Kunstwerks ist der Händlerkommissionär berechtigt, seine Provision — ein Fünftel, ein Viertel oder ein Drittel der erzielten Summe — abzuziehen. Er begnügt sich also mit einem vergleichsweise bescheidenen Nutzen, dafür läßt er dem Künstler das Risiko, die Unsicherheit des täglichen Lebens. Da der Anfänger nicht damit rechnen kann, daß gleich viele seiner Bilder Einzelkäufer finden, muß er die Preise unverhältnismäßig hoch ansetzen. Dies ist zugleich im Sinne des Händlers, der seinen prozentualen Gewinn lieber einer größeren Summe entnimmt. Es ist danach ungerecht, immer nur die deutschen Künstler für die zu hohen Anfangspreise ihrer Werke verantwortlich zu machen. Fehlerquelle und Abhilfemöglichkeit liegen einzig im System. Es bleibt zu konstatieren, daß nach diesem System sich der Kreis der Sammler von vornherein verengt, daß die Anfangspreise des Künstlers oft jahrelang keine Steigerung finden wollen. Niemand ist recht an ihrem Steigen interessiert: der Händler nicht, der kein Lager hat, dessen Wert zu erhöhen er sich mühen müßte, der Sammler nicht, dem der unverhältnismäßig hohe Einkaufspreis von vornherein die Möglichkeit eigner Spekulation nimmt.

Wir sprechen von dem Künstler, der immerhin einen vertretenden Händler findet. Was wird aus der Menge der übrigen? Sie werden versuchen, ihren eigenen Vertrieb zu übernehmen, mit Zuhilfenahme freundschaftlich-gesellschaftlicher Beziehungen. Es ist einleuchtend, daß sich daraus noch ungesundere Verhältnisse ergeben müssen, daß die Preisbildung eine noch unverständigere werden wird, da der Glücksfall des Verkaufs immer seltener zu erwarten. Zudem muß sich durch den direkten Verkehr mit einer möglichen Käuferschicht der Lebensstandard des Künstlers automatisch steigern, er wird veranlaßt, beim Luxusbetrieb der Käufer mitzuspielen, am Ende kommt das Zerrbild des mondänen Künstlers heraus, der hie und da einmal im internen Kreise stattliche Preise erzielt, während der legitime Handel wie die Kritik kaum seinen Namen kennen.

Es bleibt die dritte Möglichkeit für den Künstler, sich einer Künstlervereinigung anzuschließen. Auch hier ist das Ankommen, das Bekanntwerden für den Anfänger nicht leicht, da sich die besten Plätze zumeist schon von den älteren Kollegen besetzt finden. Die Rolle der „Richtung“ gewinnt in der Vereinigung maßgebende Bedeutung, ein erschwerendes Moment für den unabhängigen jüngeren Unbekannten. Vor allem — und dies ist nicht mehr als menschlich — besteht innerhalb eines solchen Verbandes die Gefahr, daß bei Herausstellen und Empfehlen eines Künstlers wirtschaftliche Rücksichten den rein künstlerischen zum mindesten die Wage halten. Sobald dies der Fall ist, rückt die Angelegenheit vom Gebiet der Kunst in das der Wohlfahrtspflege und ist für diese Betrachtungen auszuschalten.

Es gab in Deutschland eine Zeit, zu der das Sammeln lebender Kunst in bester Fahrt schien: die Zeit der Inflation. Auch hier kam die Probe aufs Exempel und sie wurde nicht bestanden. Als bei der Stabilisierung der Mark eine Anzahl der neu dem Sammeln gewonnenen Personen ihre modernen deutschen Bilder, die ihnen Händler und Öffentlichkeit als „Sachwerte“ dringend empfohlen, realisieren wollten, fanden sich keine Abnehmer. Hätte damals eine Anzahl von Händlern die Charakterstärke und Weitsichtigkeit gehabt, zu ihrer „Ware“ zu stehen, würde das gewiß ein gerade zu jener Zeit schwer empfundenes Geldopfer bedeutet haben; diese Händler hätten aber für sich wie für die von ihnen vertretenen Werke einen Vorrat von Vertrauen erworben, der dem gesamten Handel mit lebender deutscher Kunst in der Folge ein anderes Gesicht und ihnen selbst eine gesunde geschäftliche Basis gegeben hätte. Eine gutgehende Auktion junger deutscher Kunst



OSKAR KOKOSCHKA, ERNTE IN DEN SABINER BERGEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

in jener Zeit hätte mehr getan als haushohe Ballen von Propagandaschriften. Die Schicksalsstunde des deutschen „lebenden" Kunsthandels ging vorüber, der Glauben des Publikums an diese Bilder und ihre Vertreter bekam einen Riß, der noch heute nicht repariert ist.

Scheinbar all dieser Vorgänge nicht bewußt, fuhr die Tagespresse munter fort, das blühende Kunstleben des Landes zu besingen. Als es auch ihr eines Tages auffallen mußte, daß ein Zwischenfall Störung gebracht habe, glaubte sie mit probatem Vorgehen Abhilfe zu schaffen. Nur die letztproduzierte deutsche Kunst — hieß die Lehre — ist gut und sammelnswert, alles Schaffen der Vergangenheit, auch der jüngsten, mehr oder minder wertloser alter Plunder, der „uns nichts mehr angeht". Es werden zwei Typen des Händlers aufgestellt und dem Publikum ins Bewußtsein gegraben: der böse Althändler, kunstfremd und geschäftstüchtig, und der gute moderne Händler. Dieser muß eine außerordentlich romantische Figur vorstellen, eine Mischung von edel weltfremdem Idealisten und anmutig weltmännischem, auch wohl scherzhaftem Unterhaltungskünstler, vor allem jedoch darf er sein ideales Streben nicht mit geschäftlichen Erfolgen besudeln. Zum Ausgleich dafür wird ihm der Trostpreis der öffentlichen guten Meinung verliehen.

Wie soll sich aus alledem der kunstinteressierte Privatmann — ich setze voraus, daß es diesen in Deutschland noch gibt — herausfinden? Man preist ihm das Werk von heute, verwirft dabei das von gestern schon als überholt. Wird er sich nicht mit Recht fragen, wie es morgen damit aussehen mag oder gar übermorgen? „Ich will mich nicht", wird er sagen, „später vielleicht von alten Klamotten umgeben wissen, will meine Kinder nicht mit solchen belasten!" Man empfiehlt ihm den „idealen Neuhändler". Wie soll er, zumeist selbst Geschäftsmann, denn dem Rentner blieb zum Sammeln kaum Geld, dem Ungeschäftlichen oder gar geschäftlich Gescheiterten sein Vertrauen schen-

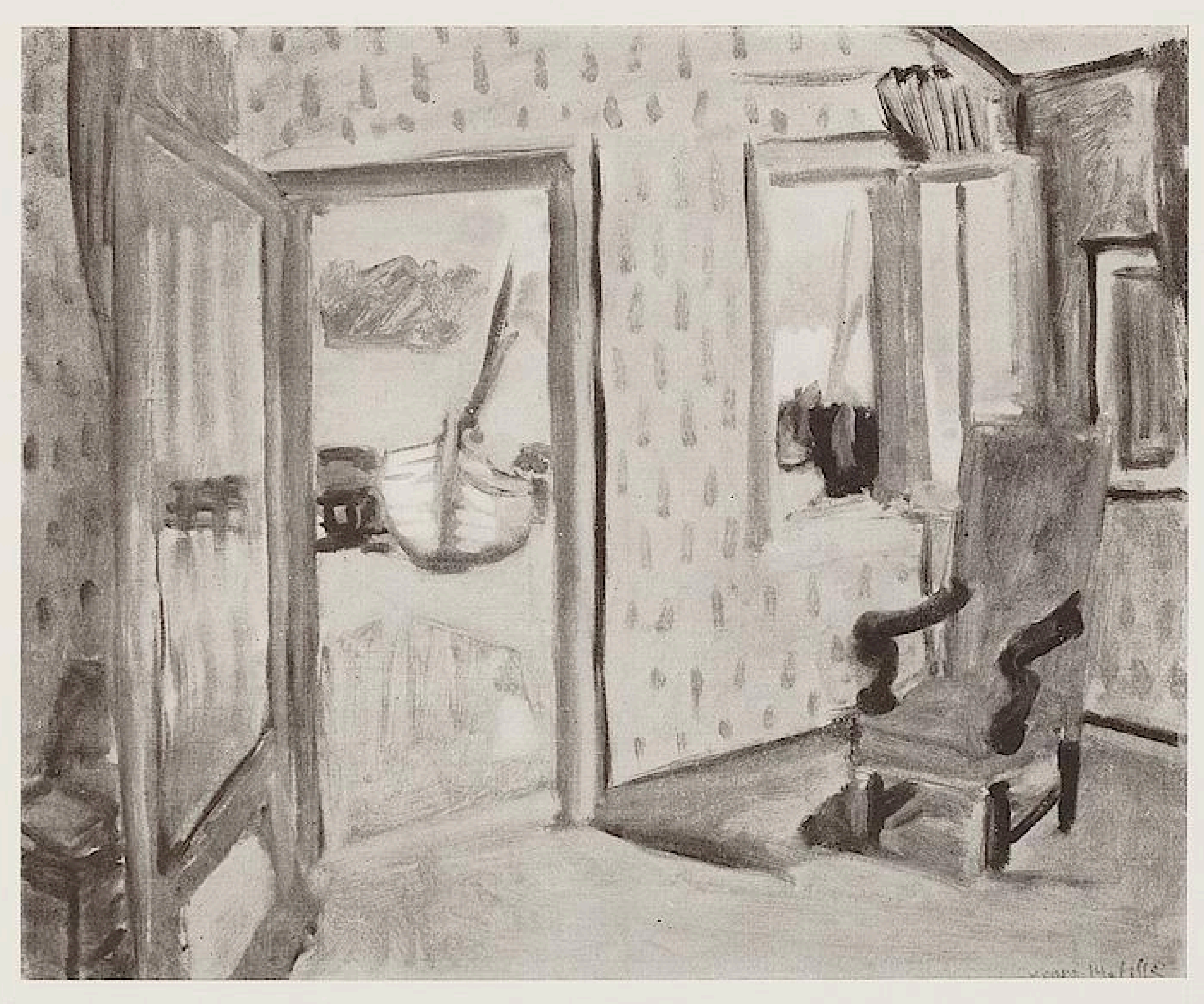
ken? Wie soll er den Mut finden, Geld in etwas zu investieren, das der Händler selbst nur kommissionsweise zu vertreten sich getraut? Der Kunstfreund liest im unpolitisch referierenden Kunstmarktteil seines Blattes von den erstaunlich niedrigen Preisen, bei denen die im Kunstbericht als höchste Offenbarungen gepriesenen Dinge stecken bleiben, er liest an gleicher Stelle von Riesensummen, die die von seinem Gewährsmann als alter Plunder abgetanen Gegenstände an den verschiedensten Ecken der Welt zu erzielen vermögen. Was soll er aus alledem für Schlüsse ziehen? Wie soll der Kunst werbende Kraft zukommen, den Kampf etwa mit den gröberen Verlockungen des reinen Luxus aufzunehmen, in einer Atmosphäre der Polemik, des Mißtrauens?

Es wird als Allheilrezept zur Gesundung des Berliner Kunstlebens immer wieder die Ausstellung verschrieben. Das ist ein weites Feld, genügend, einen gleich voluminösen Aufsatz gesondert mit Stoff zu versorgen. Ich bemerke dazu andeutend: Der Händler kann zweierlei Arten von Kunstausstellungen veranstalten, die ich Nutzausstellung und Repräsentationsausstellung nennen möchte. Die Nutzausstellung zeigt verkäufliche Werke mehr oder minder bekannter lebender Künstler, in der Form der gemischten oder der Kollektivschau; die Repräsentationsausstellung fügt diese Werke in den allgemeinen Kunstzusammenhang ein, weist ihre Ahnenreihe auf, oder zeigt gesondert einen besonders ausgezeichneten, bereits anerkannten lebenden oder in seinem Wirken lebendig gebliebenen älteren Künstler. Idealforderung eines großen Ausstellungshauses wäre: im Jahre zwei Repräsentationsausstellungen, monatlich wechselnd je eine Nutzausstellung. Die Repräsentationsausstellung erscheint nötig, um dem Haus sein festes Besucherpublikum zu schaffen — etwa in Form von Abonnenten —, für das die Nutzausstellung allein als Zugkraft nicht ausreichen würde, während es sie, unter die Repräsentationsausstellungen gemischt, zunächst automatisch, dann aus wirklichem Interesse, mitbesuchen würde. Die Repräsentationsschau nun ist heutzutage ein schwieriges Unternehmen, anders als in der vorigen Generation, wo das Material, in wenigen Händen des Handels und bei einer übersehbaren Anzahl von Amateuren befindlich, leicht faßbar war. Heute verlangt die halbwegs repräsentative Ausstellung mühevollste Vorbereitung, Kosten und Opfer jeder Art, vom Veranstalter wie vom Verleiher, denn der wirkliche Amateur, von privaten und öffentlichen Bittstellern überlaufen, ist zurückhaltend geworden, und der leichter beschaffbare Besitz des „berufsmäßigen" Sammlers und Ausleihers ist schon zu abgenutzt, um als Anziehungspunkt zu genügen. Schlackenlos müßte danach der ideelle Lohn einer solchen Repräsentationsveranstaltung für alle Beteiligten sein. Welchem Sammler soll man jedoch zumuten, sich von seinen geliebtesten Gegenständen zu trennen, wenn er sie nach Monaten benörgelt zurückerhält? Welcher Händler soll noch seinen wertvollen Besitz vorführen, wenn ihm aus der Öffentlichkeit das Echo zurückschallt: „Immer wieder die alte Walze?" Ich spreche nicht von den Beanstandungen, die Qualität oder gar Authentizität des ausgestellten Kunstwerks betreffen, die festzustellen nicht nur Recht, sondern erste Pflicht des Berichterstatters ist. (Gerade auf diesem Gebiet haben sich freilich die Berufenen erstaunlich wortkarg erwiesen, ich denke an das Beispiel der falschen van Goghs, die jahrelang ausgestellt wurden, ohne eine Silbe des Widerspruchs von zünftiger Seite auszulösen, bis der vielgeschmähte große Handel sie entschleierte.) Die Verwirklichung unserer Utopie — Wechsel von Nutz- und Repräsentationsschau und davon ausgehend Belebung des Berliner Kunstwesens — begegnet wieder demselben Hemmnis: Mangel einer in Wohlwollen fruchtbaren Atmosphäre.

Ich suche zum Beschluß zusammenfassend nochmals aufzuführen, was dem Handel mit lebender Kunst in Deutschland nottut: Künstler, die ihre Werke zu bescheidenen Anfangspreisen abgeben, um sie desto sicherer langsam steigern zu können; Anfangshändler, gläubig und entsagungsfähig, dabei rechnerisch verständig, mit ihren Künstlerkameraden klein beginnend, um bei deren Aufstieg in der Folge mit zu steigen; eine breite Schicht von Anfängersammlern, am Kunsttreiben ihrer Stadt lebendig teilnehmend, bereit, für den Erwerb eines geliebten Kunstwerks Bedürfnisse des Luxus, selbst der Bequemlichkeit, hintanzustellen, um neben der inneren Freude am Objekt durch allgemeine Anerkennung und Wertsteigerung des erworbenen Gegenstandes auch materiellen Lohn zu finden; der Regulator der öffentlichen Versteigerung, bei der die Händler fest zu den Werken der von ihnen vertretenen Künstler stünden, um

für die etwa gebrachten Opfer durch dauerndes Vertrauen ihrer Amateure entschädigt zu werden. Schließlich und vor allem eine wirklich kunstpolitisch orientierte Presse und, von ihr gefördert, eine neue Wertung künstlerischer, geistiger Tendenzen.

Ich wiederhole: Besserung in der angedeuteten Art ist niemals zu erhoffen, wenn wir am Beschluß wie zum Beginn unserer Fragestellung auf den Granitblock der stereotypen Antwort stoßen: Die Zeiten sind zu ernst für derlei Firlefanz, zuerst kommen die wirtschaftlichen Probleme, dann die politischen, dann noch lange nicht die geistigen, künstlerischen. Versuchen wir einmal die Sache zu drehen: ob nicht die wirtschaftlichen und politischen Zustände am Ende darunter leiden könnten, vielmehr schon gelitten haben, daß wir in Deutschland uns gewöhnt haben, alle geistigen und künstlerischen Kräfte so planvoll niederzuhalten, zu mißachten. Mit einer besseren Wertung der lebenden deutschen Kunst im In- und Ausland erwüchse uns gerade in dieser schwierigen Zeit ein nicht gering zu schätzendes Instrument politischer Propaganda, ja selbst ein stattlicher wirtschaftlicher „Artikel". Der Vorgang Frankreichs zeigt nicht nur einen möglichen Weg, er zeigt die Erfolge, die den zielvollen Wanderer am Ende dieses Weges erwarten können.



HENRI MATISSE, INTERIEUR IN ETRETAT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI C. W. KRAUSHAAR, NEW YORK



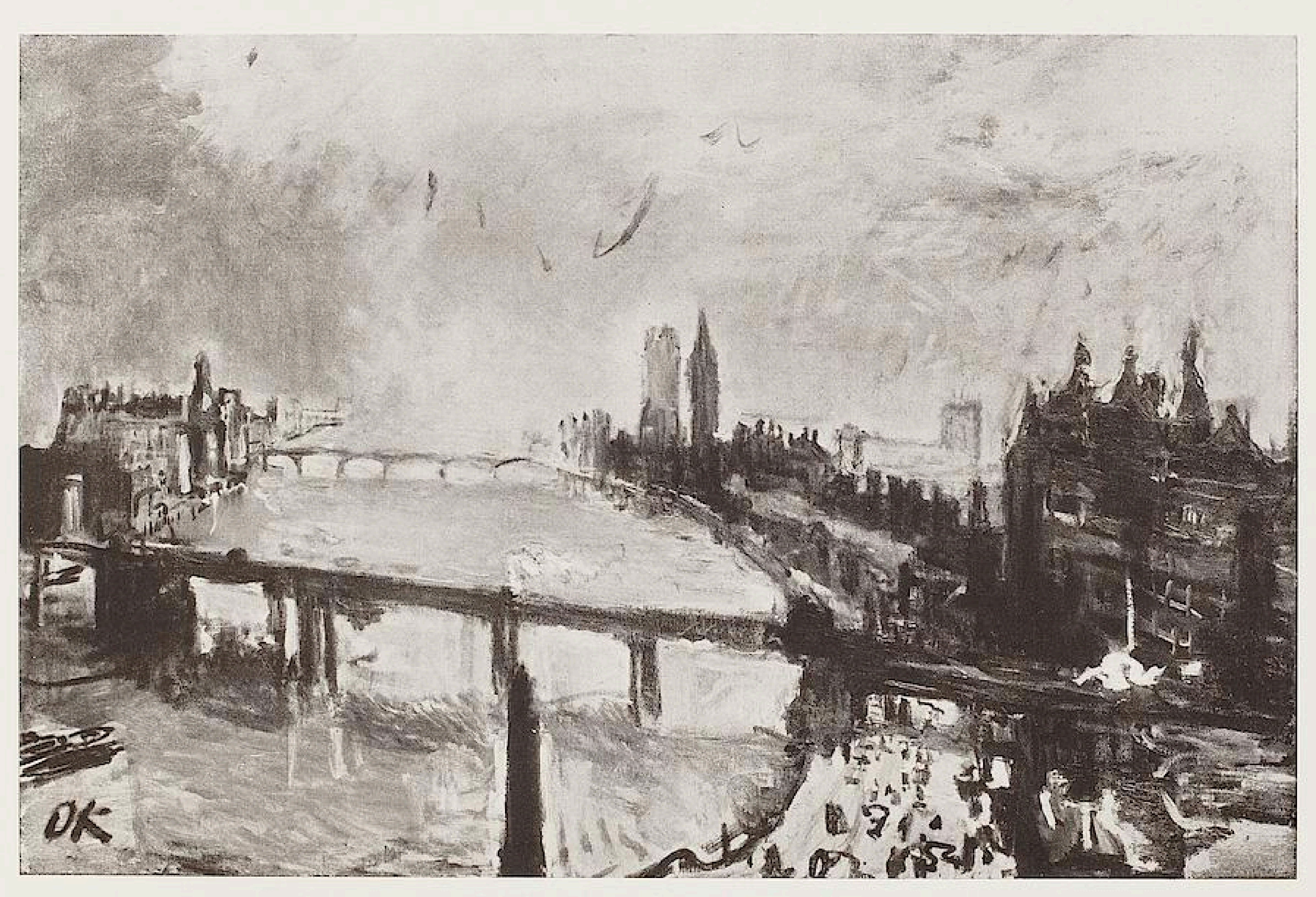
OSKAR KOKOSCHKA, KÜSTE BEI DOVER. 1926. 76,5:127 cm
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

KOKOSCHKAS LANDSCHAFTEN

VON

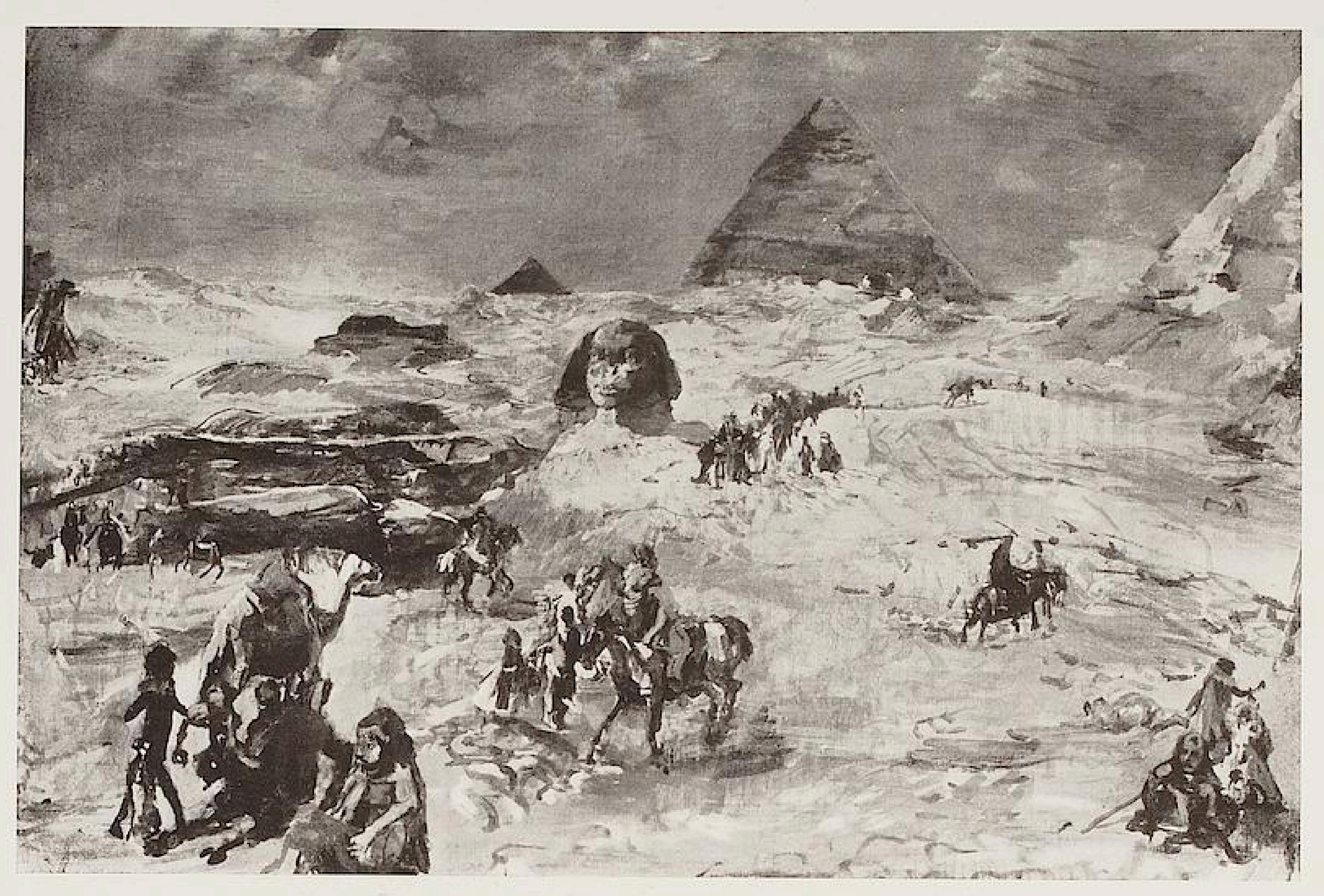
KARL SCHEFFLER

Seit Mitte Januar sind viele Bilder Kokoschkas in der Mannheimer Kunsthalle ausgestellt; im März soll dieselbe Kollektion bei Georges Petit in Paris gezeigt werden. Auf den Erfolg in Paris darf man neugierig sein. Die letzte Kokoschka-Ausstellung in Berlin war im Jahre 1926 bei Paul Cassirer. Schon damals zeigte es sich, was sich inzwischen bestätigt hat: daß dieser Maler von allen seinen Generationsgenossen am besten durchgehalten hat. Er hat sich nicht nur immer neue Aufgaben gestellt, sondern ist auch beständig besser geworden. Noch die Dresdener Bilder waren recht gobelinartig; ihre dekorativen Werte erinnerten irgendwie an die Wiener Werkstätten. Ganz hat sich das Wienerische in Kokoschkas Malerei ja nie verflüchtigt; doch ist es dann mehr und mehr in den Dienst einer temperamentvollen Naturergründung gestellt worden. Und noch eine andere wichtige Wandlung ist vor sich gegangen: der Menschenmaler wurde mehr und mehr zum Landschafter. Vor fünf Jahren noch entstanden Bildnisse, Gruppenbilder und merkwürdige Tierbilder. Dann ist der Maler auf Reisen gegangen und hat in ganz Europa Landschaften gemalt. Überblickt man das Werk des jetzt Vierundvierzigjährigen, der zuerst ein Zeichner und als solcher entfernt mit Klimt verwandt war, dann im Sinne Munchs einem seelischen Impressionismus huldigte und sich zugleich dem Wiener Barock hingab, sodann — wie Fritz Stahl es damals drastisch ausdrückte — Nolde und einige andere Expressionisten „auffraß“, und in den letzten Jahren ein Reisemaler eigener Art geworden ist, so hat man den Eindruck einer unablässigen inneren und äußeren Bewegung, einer stetigen Ausweitung, einer nervösen Gestaltungsenergie, eines vielfältig



OSKAR KOKOSCHKA, LONDON. 1926. 66:91 cm

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



OSKAR KOKOSCHKA, PYRAMIDEN. 1929. 87:128,5 cm
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

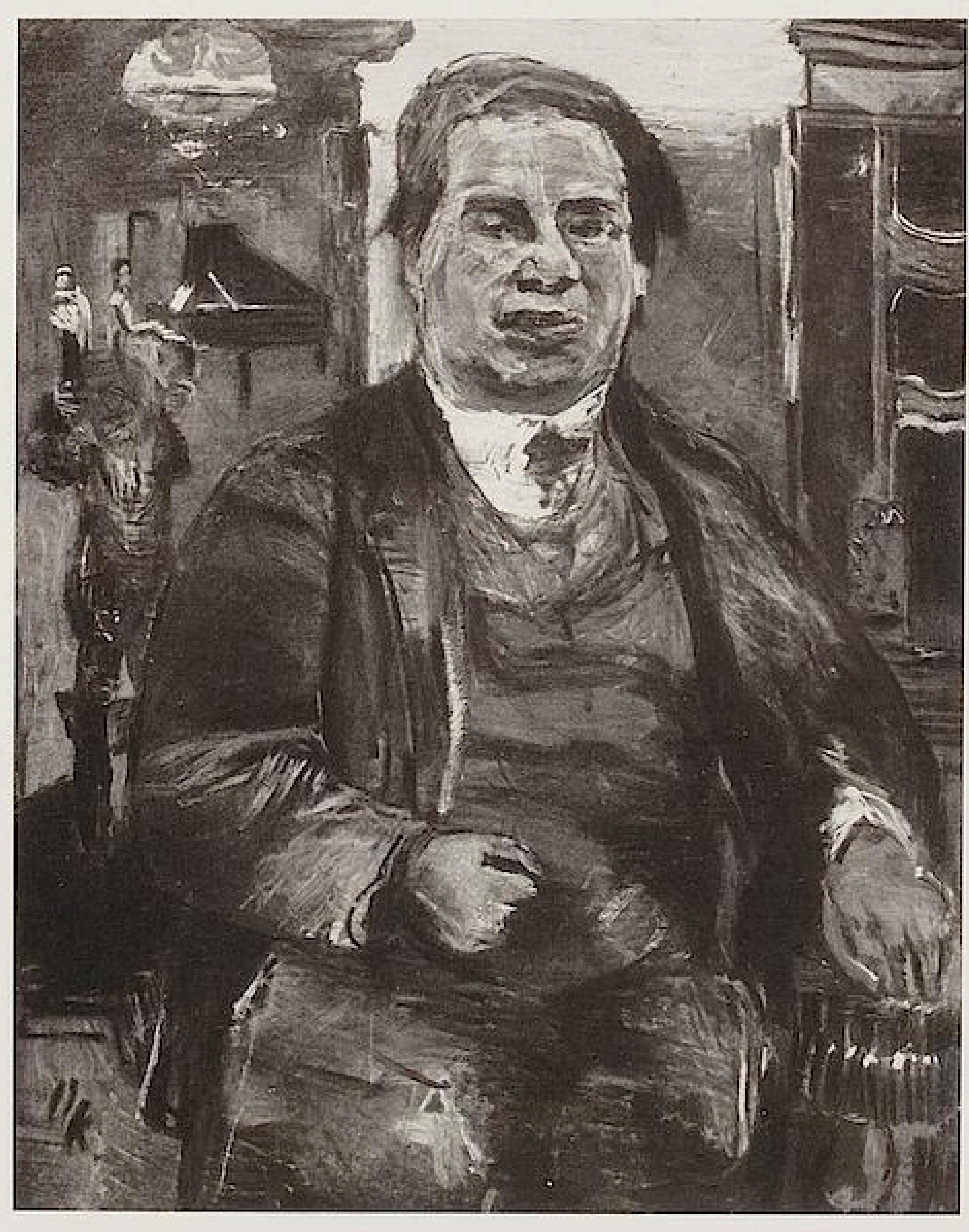
schillernden, ruhelos mit sich selbst beschäftigten Talents, in dem nichts Beharrendes und Faules ist, sondern etwas Stürmisches und Unaufhaltsames.

Kokoschkas Malerei hat den großen Zug. Sie geht darauf aus, fortzureißen, und sie scheut um des Schwunges willen nicht das Deklamatorische. Sie scheut auch nicht das Zitat, wenn man so sagen darf. Es kommen Zitate vor von Manet, Monet, Gauguin oder Matisse, von Corinth oder Slevogt und von Turner. Ohne daß dadurch aber das Persönliche gemindert wird. Da sind Landschaftsbilder aus der Schweiz und aus Schottland, aus Tunis, Ägypten, Palästina und Italien, da sind Stadtbilder von Marseille, Lyon, Paris, London, Venedig, Jerusalem und von anderen Großstädten. Bemerkenswert ist immer die Gabe, im Ausschnitt das Bild einer ganzen Stadt oder eines weiten Landstrichs zu geben, die Atmosphäre des Ganzen einzufangen. Dabei haben diese Landschaftsbilder etwas Romanhaftes, sie erzählen. Was Kokoschka gibt, ist in keiner Weise *paysage intime*; es ist vielmehr *paysage célèbre* oder *paysage représentatif*. Kokoschka reist der Sonne und den großen Eindrücken nach. Diese findet er vor allem in den Weltstädten, angesichts berühmter Ausblicke. Vor der verrufenen „Aussicht“ als Motiv scheut er nicht zurück. Nicht „Winkel der Natur“ malt er, sondern Zentren der Kultur. Aber auch sie „gesehen durch ein Temperament“. Sie erscheinen ihm in Apotheosen, er heroisiert sie, wie Rottmann einst in anderer Weise die historische Landschaft heroisierte. Diese Einstellung macht es verständlich, warum Kokoschka den Ausschnitt groß nimmt, warum in allen seinen Landschaften etwas Panoramenmäßiges ist. Auch ist alles von hohen Standpunkten aus gesehen, wo ein weiter Blick möglich wird. Die Stadtlandschaften sind wohl meistens vom Fenster eines Hotelzimmers aus gesehen. Auf den Bildtafeln geht dann immer sehr viel vor, sie sind voller Bewegung und, trotz des über Einzelheiten schnell hinweggehenden Pinsels, voller Details. Es ist auf den Bildflächen ungeheuer viel los, künstlerisch, atmosphärisch und gegenständlich.

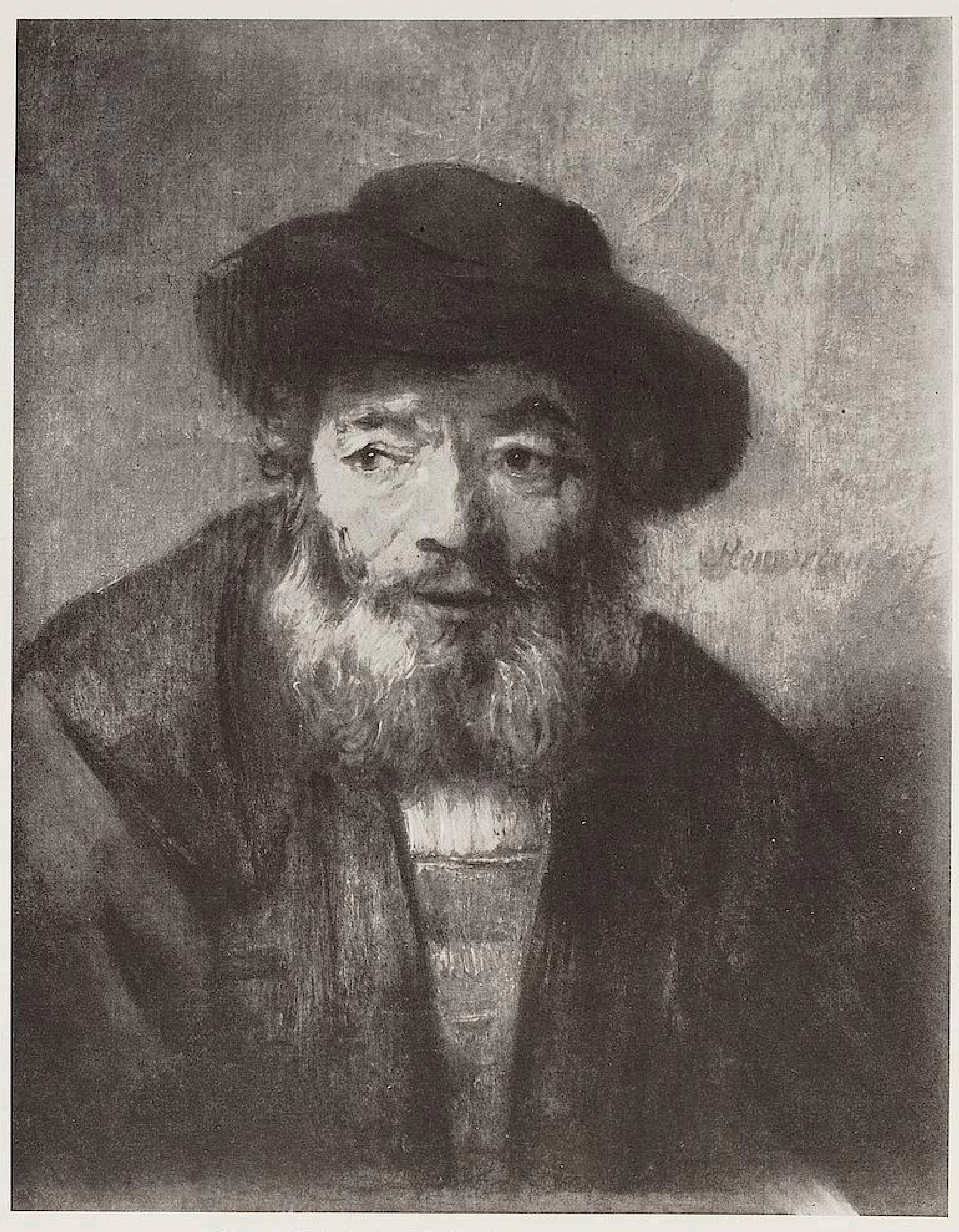
Kokoschkas Motive sind gewagt, doch gelingt

das Wagnis. Sogar das fast unmögliche Unternehmen, hohe Berge, Gletscher und enge Täler zu malen, ist kaum jemals besser geglückt. Der Maler hat in hohem Maße die Gabe, ein Ganzes zu sehen, er hat den Sinn für die Einheit des Blickfeldes, und er versteht ein Wesentliches seines Eindrucks festzuhalten. Selbst dann, wenn ein Ingrediens des Theatralischen darin enthalten ist. Darin ähnelt er Turner. Wie dieser gibt er sich rückhaltlos der Romantik der Übersteigerung hin und der Vernichtung des Objekts durch die Stimmung. Doch setzt er an die Stelle der vernichteten Wahrheit eine neue. Die Bilder aus Schottland sind sehr schottisch, man glaubt durch sie das ganze Land kennen zu lernen; die schweizer Landschaften sind ungemein schweizerisch; und ebenso charakteristisch sind die Ansichten aus Tunis, Konstantinopel, Venedig usw. Es gibt leere Stellen, doch findet man hart daneben Komplexe einer empfindungsvollen und überzeugenden Malerei. Ein reiches, blühendes Talent, das sich edle Sensationen sucht, bewegt sich in beständigem Vivace dahin. Auf allem liegt ein Glanz, die Malerei ist festlich und reich orchestriert. Das Talent lebt in lauter Höhepunkten und Affekten. Woher es denn kommt, daß dem Überschwang eine gewisse Hysterie eigen ist. Auch das große Format ist bezeichnend. Kokoschka braucht Raum für seine Improvisationen. Er ist als Landschafter etwas wie ein moderner Canaletto. Soll man sagen des Impressionismus oder des Expressionismus? Es ist ziemlich gleichgültig.

Kokoschkas Landschaften sind in ihrer Wirkung im Laufe der letzten Jahre nicht schwächer geworden, sondern stärker. Und die neuen Arbeiten wirken stärker als die älteren, weil sie noch reiner im Malerischen sind. Wie gesagt: man darf nun neugierig sein, wie diese deutsch-österreichische Kunst in Paris auf ein internationales Publikum wirken wird.



OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS KESTENBERG. MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



REMBRANDT, KOPF EINES ALTEN MANNES. SIGNIERT 1654. 25,5 : 21 cm

SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT



REMBRANDT (ALTE KOPIE?), JUNGE FRAU IM BETT (SASKIA?). FEDERZEICHNUNG. 14,8:19,1 cm
SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

DER SAMMLER HOFSTEDE DE GROOT

VON

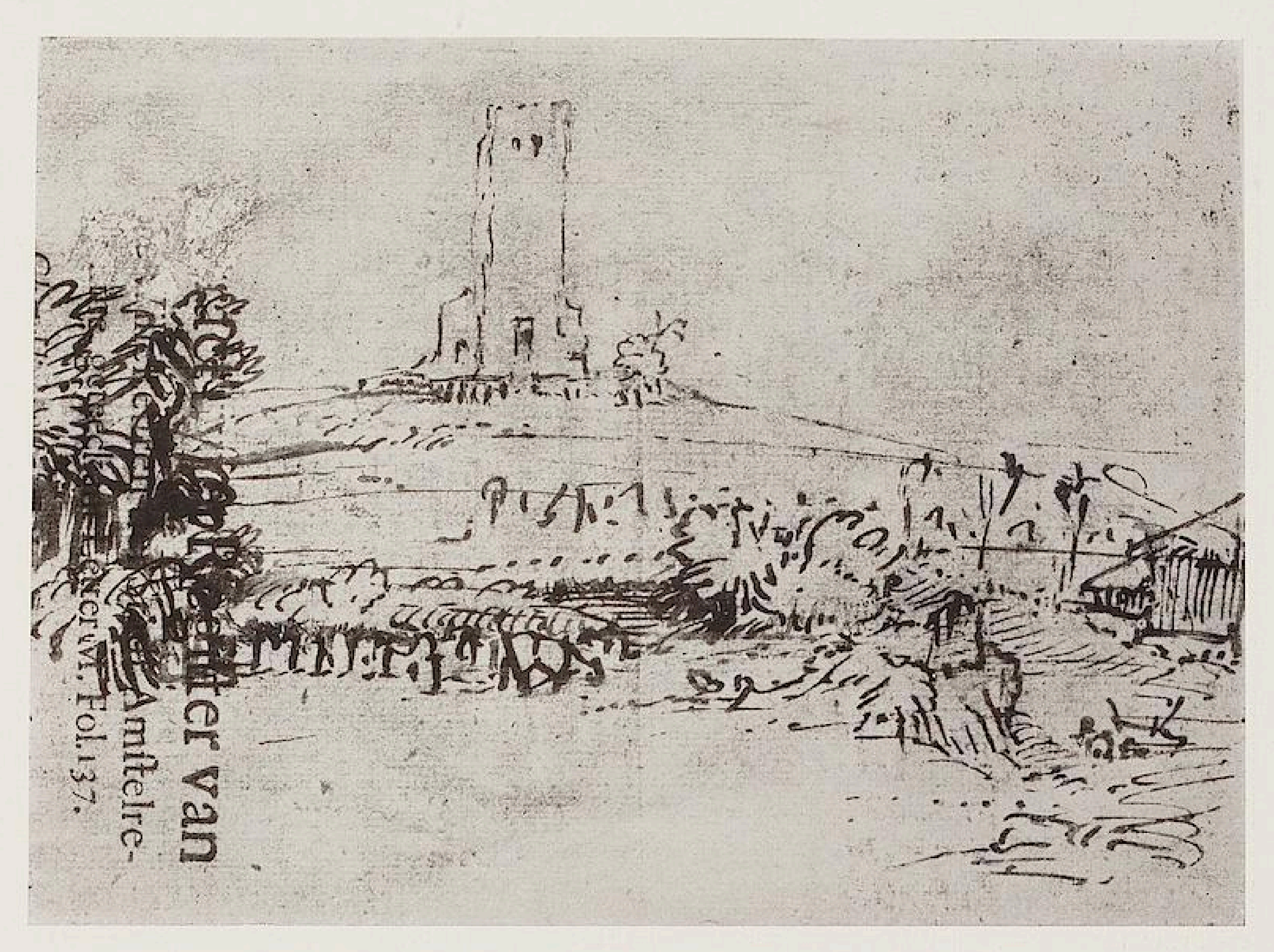
ERHARD GÖPEL

In drei Ausstellungen konnte man innerhalb der Monate Juli bis September im Haag die Sammlung Hofstede de Groot in ihren Teilen sehen. Doch wirkten diese Teile herbarienhaft; vor den eindrucksvollen Stücken erinnerte man sich an ihren eigentlichen Platz im Hause an dem Langen Voorhout. Das Haus war eines jener typischen holländischen Stadthäuser, auf einem schmalen Rechteck erbaut, die Zimmer hintereinander und nicht nebeneinander gruppiert. Eine gewisse sparsame Enge der Treppen und Gänge ist das Charakteristikum dieser Häuser. Die Ausstattung des Hauses von Hofstede de Groot unterschied sich kaum von anderen im Stil der neunziger Jahre eingerichteten holländischen Häusern. Stieg man die steile Treppe hinauf, so begleiteten holländische Zeichnungen den Besucher. Gewöhnlich wurde man dann in zwei hintereinander liegende Zimmer geführt, die, durch meist geöffnete Schiebetüren verbunden, einen Raum bildeten, der sein hellstes Licht von dem baumbestandenen Platz her erhielt und dem im Sommer das Grün dieser Bäume einen freundlichen Schein lieh. Sah man sich in diesem Raum um, so erschrak man über die altmodischen Möbel, den Leuchter, die



PAULUS POTTER, KÄMPFENDE HIRSCHE. KREIDEZEICHNUNG. SIGNIERT, DATIERT 1647. 24,2:32,1 cm
SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

Tapete. Erst langsam gewöhnte sich der Blick und vermochte die kostbaren Bilder an den Wänden aufzunehmen. Man hatte den Eindruck, als ob diese Bilder mit ihrer oft gewaltigen Ausstrahlungskraft — ich denke besonders an die feurige Skizze des Rubens — in dieses friedlich bürgerliche Interieur eingedrungen seien, so wie die Bücher alle möglichen Behältnisse in diesem Hause langsam in Beschlag genommen hatten. Die Bilder hatten alle einen gewissen Zusammenhang mit der Arbeit des großen Gelehrten. Sie erinnerten an gewisse Wendungen und Entdeckungen, so die schönen Köpfe des Carel Fabritius, das Interieur des Jacobus Vrel — ein alter Mann sitzt an einem Herdfeuer und wärmt sich die Hände —, das Brustbild eines sich umwendenden blonden Jungen von Michiel Sweerts, das Bildnis eines alten Mannes von Rembrandt. Einige Stilleben — Kalff und Heda —, einige Landschaften von van Goyen sorgten dafür, keinen zu spezialistischen Eindruck aufkommen zu lassen, wie ihn etwa Teile der Sammlung Bredius machen. Diese Bilder waren nicht mit einem systematischen Gedanken gesammelt, ihre Wahl erfolgte aus bestimmten wissenschaftlichen Interessen, ihre Zahl stieg langsam, so daß sie die Wände des Vorderzimmers bedeckten — immer noch gewissermaßen als Eindringlinge. Doch behaupteten sie sich bei öfterem Besuch als eine merkwürdige, durch die Natur des Sammlers zusammengehaltene Einheit. Wurde man in das Arbeitszimmer eingelassen, so schien dort auf den ersten Blick eine nicht zu durchdringende Unordnung zu herrschen, in deren geheime Regel aber auch die jeweiligen Assistenten rasch eindrangen und die gewünschten Photographien und Exzerpte dem Besucher innerhalb kurzer Zeit vorlegten. In diesem mit Bücherregalen durchwachsenen Raum hingen auf einem freien Fleckchen an der Wand drei Rembrandtzeichnungen, Daniel in der Löwengrube, eine kleine Landschaft, und eine dritte, deren Gegenstand mir entfallen ist. Diese Blätter gehören zu



REMBRANDT, MUIDERBERG VON WESTEN. FEDERZEICHNUG AUF EINEM PLAKAT VON 1652. 15,3 : 20,5 cm
SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

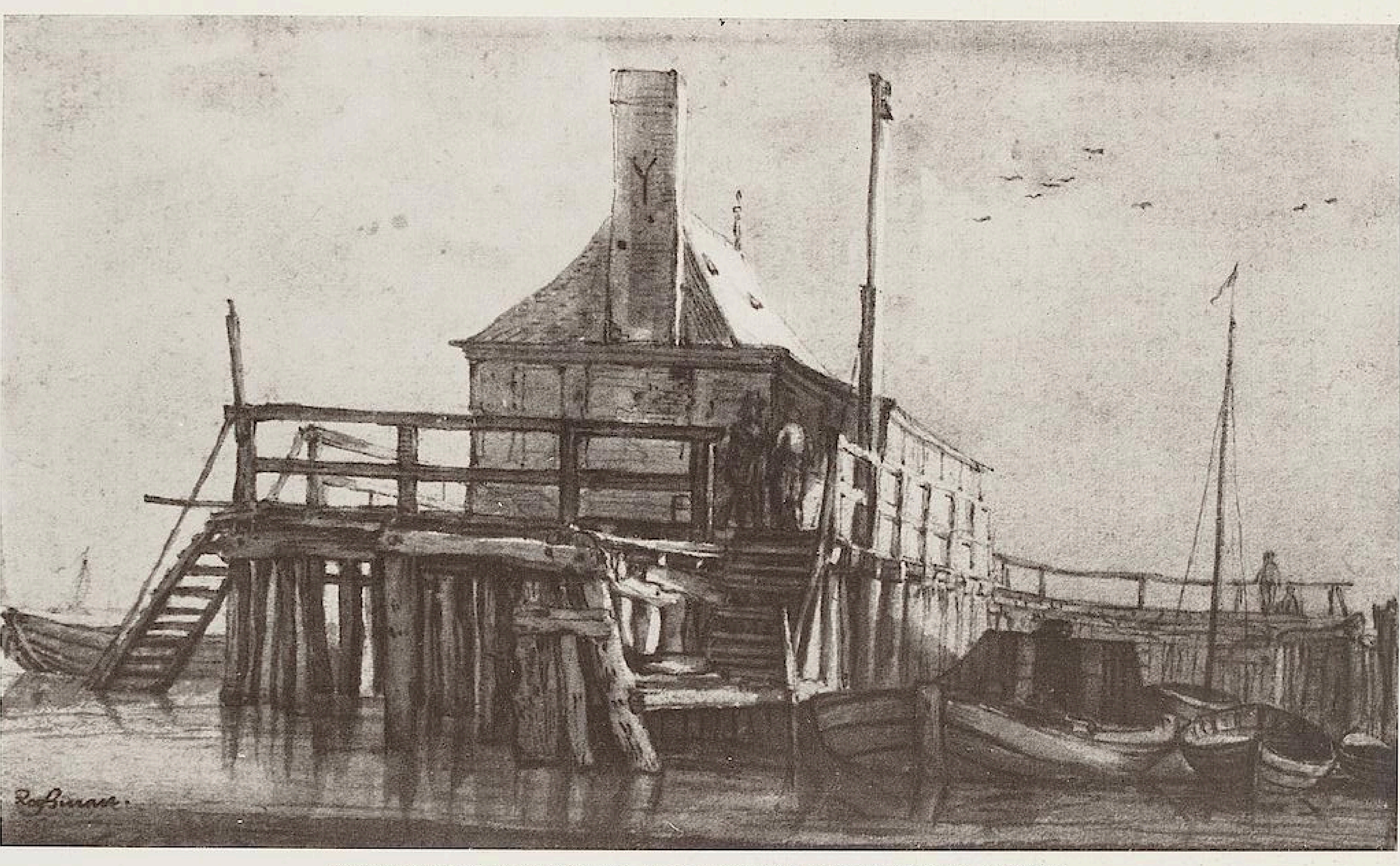
der Sammlung von Zeichnungen, sie waren in den strengen Bereich des Studierzimmers eingedrungen, gleichsam als Abgesandte der echten Liebhaberei des Besitzers. Mit Recht; denn die ausgedehnte Zeichnungssammlung hatte zur Wurzel die Lebensarbeit des Gelehrten, im besonderen die Beschäftigung mit Rembrandt. Auf den vielen Erkundungszügen durch öffentliche und private Sammlungen Europas hatten sich dem Gelehrten hin und wieder Gelegenheiten zu günstigen Käufen geboten, denen er aber erst folgte, als kein öffentliches Amt ihm die Hände mehr band. Ausgang der neunziger Jahre fallen die ersten wichtigen Käufe für die Zeichnungssammlung. Besonders die Sammlung der Rembrandtzeichnungen wuchs zusehends. Als im Jahre 1906 das kritische Verzeichnis der Rembrandtzeichnungen von der Hand Hofstede de Groots erschien, konnte er eine lange Reihe von Blättern aus seinem eigenen Besitz darin aufführen. Allerdings zeigte sich hier eine merkwürdige Erscheinung. Die von ihm ermöglichte Erkenntnis dieses Gebietes überholte die Zusammenstellung seiner eigenen Sammlung, deren Blätter allerdings unter dem Schutze seiner Autorität nicht laut kritisiert wurden. Die Zeichnungskollektion erschöpfte sich nicht in den Rembrandtzeichnungen. Vielmehr wurde hier eine gewisse „Vollständigkeit“ angestrebt, so daß die öfter im Handel vorkommenden Meister, oft durch mehrere Blätter, vertreten waren. Doppelt interessant aber ist es, nun zu beobachten, an welchen Punkten die auch auf diesem Gebiet befolgte Disziplin gesprengt wurde. Neben Cuyp, von dem Hofstede de Groot noch im vorigen Herbst eine sehr teure Landschaftszeichnung erwarb, waren es besonders Saverij, Doomer und Roghman, die ausführlich gesammelt wurden. In dieser Zusammenstellung zeigt sich die — im besten Sinne — antiquarische Richtung der Gelehrsamkeit Hofstede de Groots. Die Namen der drei Künstler gehören nicht zu denen, die in aller Munde sind. Doch waren die



PETER PAUL RUBENS, ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE. FARBIGE SKIZZE FÜR DAS BILD IM PRADO. 1610. 54,5:76,5 cm
SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

Zeichner im Besitz einer feinen Künstlerschaft, die sich mit gebundener Marschroute an die Wirklichkeit hielt, topographisch genau arbeitete und gern das Denkwürdige und Interessante festhielt. Der Sammler mochte in ihrer auf weiten Reisen geübten sachlich konstatierenden Art eine gewisse innere Verwandtschaft spüren, wozu bei Doomer und Roghman noch der Gedanke der mehr oder weniger nahen Verbindung mit Rembrandt trat. Von Doomer besaß Hofstede de Groot eine reiche Ansichtenfolge von dessen Reisen am Rhein und an der Loire, dazu einige Blätter aus Holland von einer tiefen und echten Empfindung. Von Roghman gehörte ihm eine ganze Folge nach der Natur gezeichneter Schlösser in Holland, die ihre Entstehung innerhalb zweier Jahre (1646/47) wohl dem Auftrag eines Verlegers verdankte. Hier wird das topographisch-historische Interesse des Sammlers besonders deutlich, der Zeit seines Lebens ein guter Holländer war und ein treuer Oranier dazu.

Der in Holland noch heute lebendiger als anderswo vorhandene Humanismus zeigte sich in einem abliegenderen Teil der Sammlung, in der Kollektion der Medaillen, die, von wenigen schönen antiken Beispielen ausgehend, reich an Stücken der humanistisch interessierten Frührenaissance auch einzelne deutsche Schaumünzen enthielt. Durch mehrere Oraniermedaillen des siebzehnten Jahrhunderts gewann die Münzsammlung den Anschluß an das holländische Silber, das chinesische Porzellan und das Delfter Steingut, wovon Hofstede de Groot Proben besaß. Der eigentliche Anlaß der Medaillensammlung aber wird jenes Stück des Pisanello gewesen sein, dessen Rückseite Rembrandt für seinen veränderten Zustand der Radierung die „Drei Kreuze" benutzt hat. Für einen anderen Charakter hätte in dem Besitz dieses einen Stückes wahrscheinlich ein Genügen gelegen, aber die großartige charaktervolle Disziplin dieses Lebens griff immer wieder auch auf die persönlichsten Liebhabereien über. Rembrandt, der mittelbar der Anlaß für die Sammlung der Medaillen wurde, bildete auch den Kern und



ROELAND ROGHMAN, BOOTSHAUS AM IJ. LAVIERTE KREIDEZEICHNUNG. SIGNIERT

SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

Ausgangspunkt der Zeichnungssammlung; und die meisten Gemälde orientierten sich ebenfalls nach diesem Pol hin. Etwa die Landschaft Elsheimers als einen der Ahnen Rembrandts, oder die zwei Landschaften des Hercules Seghers, von denen nur die signierte sicher echt ist, endlich die beiden Fabritiusköpfe als Werke des Malers, der die große Anregung Rembrandts auf die eigenste und bedeutendste Weise nützte.

Das Schicksal seiner Sammlungen hat der Gelehrte in seinem letzten Willen, sich an 1906 und und 1914 gegebene Zusagen haltend, selbst bestimmt. In die Rembrandtzeichnungen teilen sich der niederländische Staat (65) und seine Heimatstadt Groningen (32), der auch die bedeutendsten Bilder und eine Anzahl Zeichnungen anderer Meister zufallen. Über den nicht unbeträchtlichen Rest der Zeichnungen und Bilder wird die Familie zu beschließen haben, während dem Staat Archiv und Abbildungssammlung des Gelehrten zufällt. Seinem Wohnort, dem Haag, vermachte er die Medaillen unter der Bedingung, daß das wenig bekannte Staatliche Münzkabinett mit seiner Sammlung im neuen Städtischen Museum vereinigt würde. In dieser Bestimmung zeigt sich noch nach dem Tode der Charakter des Gelehrten im hellsten Licht, der das Nützliche und Notwendige immer voranstellte und betonte.

Uns scheint es im Gegensatz dazu sehr wesentlich, an der Sammlung zu beobachten, wo Hofstede de Groot echter Liebhaber war, da sich darin zeigt, daß hinter der philologischen Wissenschaft eine echte Leidenschaft stand, die das grandiose Lebenswerk trug, vorwärtsführte und es recht eigentlich erst ermöglichte.



W. BUYTEWECH, STEHENDER KAVALIER. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 17:7 cm
SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT



LAMBERT DOOMER, BLEICHE VOR EINEM BAUERNHOF. AQUARELLIERTE FEDERZEICHNUNG. 23:36,2 cm

SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT



ROELAND SAVERY, BLICK AUF DIE TORE DER KARLSBRÜCKE IN PRAG-KLEINSEITE. FEDERZEICHNUNG

SIGNIERT. 16,3:23,9 cm. SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT



ROELAND ROGHMAN, SCHLOSS PERSIJN. LAVIERTE KREIDEZEICHNUNG

SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT



AUS DEM STUNDENBUCH DER ROHAN: AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES. UM 1430

ZUM STUNDENBUCH DER ROHAN

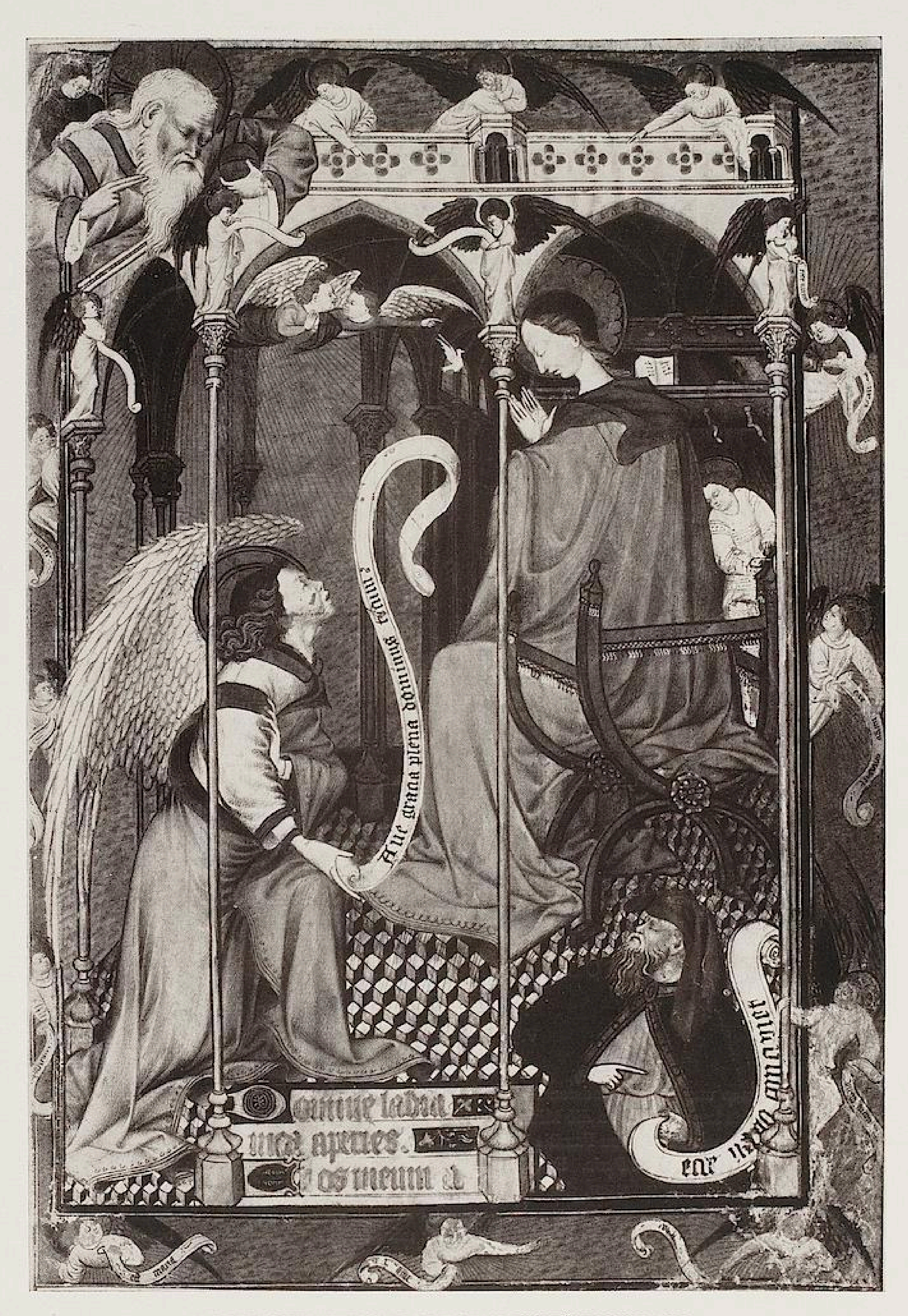
VON

V. C. HABICHT

Mit zu den merkwürdigsten und faszinierendsten Arbeiten des Mittelalters, die ich kenne, gehören die Miniaturen in einem großen livre d'heures der fürstlichen Familie Rohan, jetzt in der Bibl. nationale (Nr. 9471) zu Paris. Erst in diesem Frühsommer ist es mir möglich gewesen, die mir zum Teil schon lang vertrauten Blätter zu studieren und den ganzen Reichtum dieses Meisterwerks in mich aufzunehmen. Die sehr kargen und unzureichenden Bemerkungen in der jüngst erschienenen Monumentalpublikation über die französische Miniaturmalerei* wollen die nachfolgenden kurzen Betrachtungen ebensowenig zu einer erschöpfenden Darstellung erweitern, wie sie der bevorstehenden Dissertation einer Schülerin Panofskys vorgreifen wollen. Mein durch den Text und die Abbildungen von zwei Miniaturen in meinem Mariabuch, Oldenburg 1926, S. 142ff. u. Taf. 34 u. 35, bekundetes Interesse und die kürzlich vorgenommene Besichtigung der Miniaturen geben mir aber wohl ein gewisses Recht, auf die mich so sehr fesselnden und beschäftigenden Bilder einzugehen.

Die Miniaturen, deren Datierung nicht zu spät, das heißt um 1430 angesetzt werden muß, haben mit den großen, auf Eroberung malerischer Illusionistik eingestellten Gesamtbestrebungen der franco-vlamischen Malerei der Zeit nicht nur auf den ersten Eindruck wenig zu tun. Sie sind in ihrem

* Vergl. A. Blum et Ph. Lauer: La miniature française aux XVe et XVIe siècles, Paris 1930.



AUS DEM STUNDENBUCH DER ROHAN: VERKÜNDIGUNG. UM 1430

künstlerischen Wert ungleich, auch in den ansprechendsten und vollkommensten Beispielen in vieler Hinsicht dilettantisch und, wie ich vermute, Werke eines geistlichen Künstlers. Es sind jedenfalls ausdrucksbetonte Niederschläge eines ungewöhnlich stark und phantasievoll erlebenden Kopfes. Gewiß spielt die Pathetik, auf die die Franzosen (Mâle, Blum-Lauer usw.) als Wesenskennzeichnung großen Wert legen, eine gewichtige Rolle bei der Gestaltwerdung dieser zum Teil ganz großartigen Blätter; allein, diese Wertung streift doch nur den Kern. Ich nenne den Künstler, wenn das zu sagen erlaubt ist, für meinen geistigen Privatgebrauch „den französischen Grünewald" und will hier damit andeuten, daß der Gehalt, das heißt die geistig-seelische Tiefe der Blätter das entscheidende Gewicht besitzt. Es handelt sich lediglich um Denkfehler, beziehungsweise Denkaufbau auf unverpflichtenden Vorurteilen und Voraussetzungen, wenn der Einwand erhoben wird, daß es der Beurteiler hier mit Kunst, das heißt mit Erkenntnis der Form und nicht mit Religion zu tun habe. Denn gewiß „steht hier etwas da" und ist endgültige Aussage — und trotzdem steht ein „Mehr" dahinter und macht erst den Sinn aus; und da keine bestimmte allgemeingültige Form erstrebt wird, sondern die Form fraglos nur Mittel zum Zweck ist, muß dieser „Zweck" — ob wir wollen oder nicht — bei einer gerechten Deutung als Hauptsache angesehen werden. Daß dieser „Zweck" der Ausdruck religiöser Erlebnisse ist, kann nicht bezweifelt werden, und es ist in keiner Weise einzusehen, warum es verwehrt sein soll, solche Erlebnisse beziehungsweise Eindrücke bildkünstlerisch zu fassen. Es liegt aber nur in der Natur der sogenannten metaphysischen Voraussetzungen, daß in solchen Fällen die Aussage nichts Endgültiges bedeuten kann, daß der Ehrgeiz des sonst üblichen zeitstilistischen Strebens zurücktritt und die Eigenwilligkeit einer stark erregten Formphantasie ein „Nichtsagbares" wenigstens ahnen lassen will. „Die Kunst" besteht in solchen Fällen vor allem in der Stärke, mit der das Letztere geschieht.

Die hier abgebildeten drei Beispiele: Verkündigung, Ausgießung des heiligen Geistes und Jüngstes Gericht genügen natürlich in keiner Weise, sich eine ausreichende Vorstellung von der Art und den Zielen des großen Anonymus zu machen, wohl aber, um auf einige entscheidende Züge hinweisen zu können.

Von vielem, namentlich allem Überlieferten (zum Beispiel den Streichholzsäulchen der Architektur usw.) abgesehen, überraschen bei der Verkündigung die Riesenmaße der Maria, Haltung und Kopf mit geöffnetem Munde des wie atemlos anstürzenden Engels, die mächtige Gestalt des über dem „Gehäuse" erscheinenden Gottvaters und das hinter der Taube fliegende Engelspaar. Auch das übliche Beiwerk und die hellen leuchtenden und grellen Farben bestärken nur den Eindruck des bestürzenden Aufruhrs, dem Halt und Erklärung nur die Gestalt des Propheten mit seinem Spruchband: ecce virgo concipiet, gibt. Kein Geheimnis, die Tatwerdung eines längst bestehenden Ratschlusses, ist der Sinn der Darstellung.

Auch bei der Ausgießung des heiligen Geistes weicht die Darstellung von der Schablone ab und strebt mit aller Energie auf die kosmische Erfülltheit des tatwerdenden, eintretenden Moments, auf eine Eindrucksschilderung — unter den Aposteln —, die über die zeitgewohnte Realitätsschilderung weit hinausgeht.

Bei der Darstellung des jüngsten Gerichts gipfelt die Szene in der Gestalt des weißharigen und weißbärtigen, rätselhaft niederblickenden Schmerzensmannes als Weltenrichter. Aber mindestens ebenso seltsam ist die untere Partie, wo kein Teufel das schwierige Geschäft der Auferstehung stört, und sogar liebreich helfende Engel offenbar Mühe haben, das lästige Erwachen zu fördern. Natürlich ist es die Auferstehung der Guten (eine düsterere Darstellung mit „Gottvater und dem Toten" folgt einige Seiten später); aber alles „Freudige" fehlt, und selbst die rührende Gestalt des unschuldigen, nackten Mädchens blickt ernst zu Boden. Aber sieht man noch einmal auf den blutenden, greisenhaften Christus zurück, so scheint er auch in diesem — sonst oft so triumphal wiedergegebenen — Amte nur ein Schicksal zu erfüllen.

Es wäre gewagt, sich zu weit in die Deutungen der Ahnungen, Vorstellungen und Erkenntnisse hineinzuwagen. Allein, daß es sich bei dieses Meisters Werken nicht nur um Pathos, um die besondere Feierlichkeit des Ausdrucks handelt, das haben diese kurzen Andeutungen doch wohl klargemacht.

Daß es letzten Endes durch die Mystik geweckte Einsichten und Vorstellungen sind, auf denen diese Formkonkretisierungen aufruhen, darf man als gewiß annehmen, und es dürfte sich, ebenso wie es bei Grünewald gelohnt hat, sehr empfehlen, bei einer näheren Wesenskennzeichnung auf die unmittelbar einwirkenden Pariser Vorstellungskreise der Zeit einzugehen. Da diese Darlegungen hier nicht unsere Aufgabe sein können, soll wenigstens noch ein Wort zur formalen Einreihung gesagt sein. Denn so eigenwillig dieses Meisters Gedanken sind, so sind sie natürlich doch zeitgebunden — und die sehr individuell erscheinenden Mittel sind es selbstverständlich auch, wenn auch das Ziel im großen nicht das der Zeit ist. Sowenig wie im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts sind es auch im weiteren ersten Viertel die Pariser Miniaturmaler (zu denen unser Anonymus zu zählen ist), die den neuen malerisch-illusionistischen Stil gebracht und entwickelt haben. Das waren bekanntlich Niederländer: die Gebrüder Limburg, die van Eycks usw. Aber im Großen folgen sie doch dem vorgeschriebenen Weg — und Beispiele wie die heures de Marguerite d'Orleans * suchen sich doch dem neuen Stil anzupassen und sind als die unmittelbaren Vorläufer unseres Anonymus anzusehen. Aber wie Mâle ** überzeugend nachgewiesen hat, hat unser Anonymus auch sienesische Miniaturen des Trecento gekannt und verwertet, und vielleicht liegt in dem gar nicht zu leugnenden Pathos des Figuralstils bedeutsamer Niederschlag dieser Anregungsquelle. Allein, diese Fragen werden sicher bald eine erschöpfende Klärung finden, wie auch eine umfassende Wertung der einzigartigen Persönlichkeit zu erwarten ist.

* Vergl. Blum-Lauer: a. a. O. Tafel 9 u. 10.

** Vergl. E. Mâle: L'art religieux, S. 31 ff. Paris 1922.



AUS DEM STUNDENBUCH DER ROHAN: JÜNGSTES GERICHT. UM 1430



JOSEF SCHARL, SCHLAFENDES KIND. 1930. PINSELZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

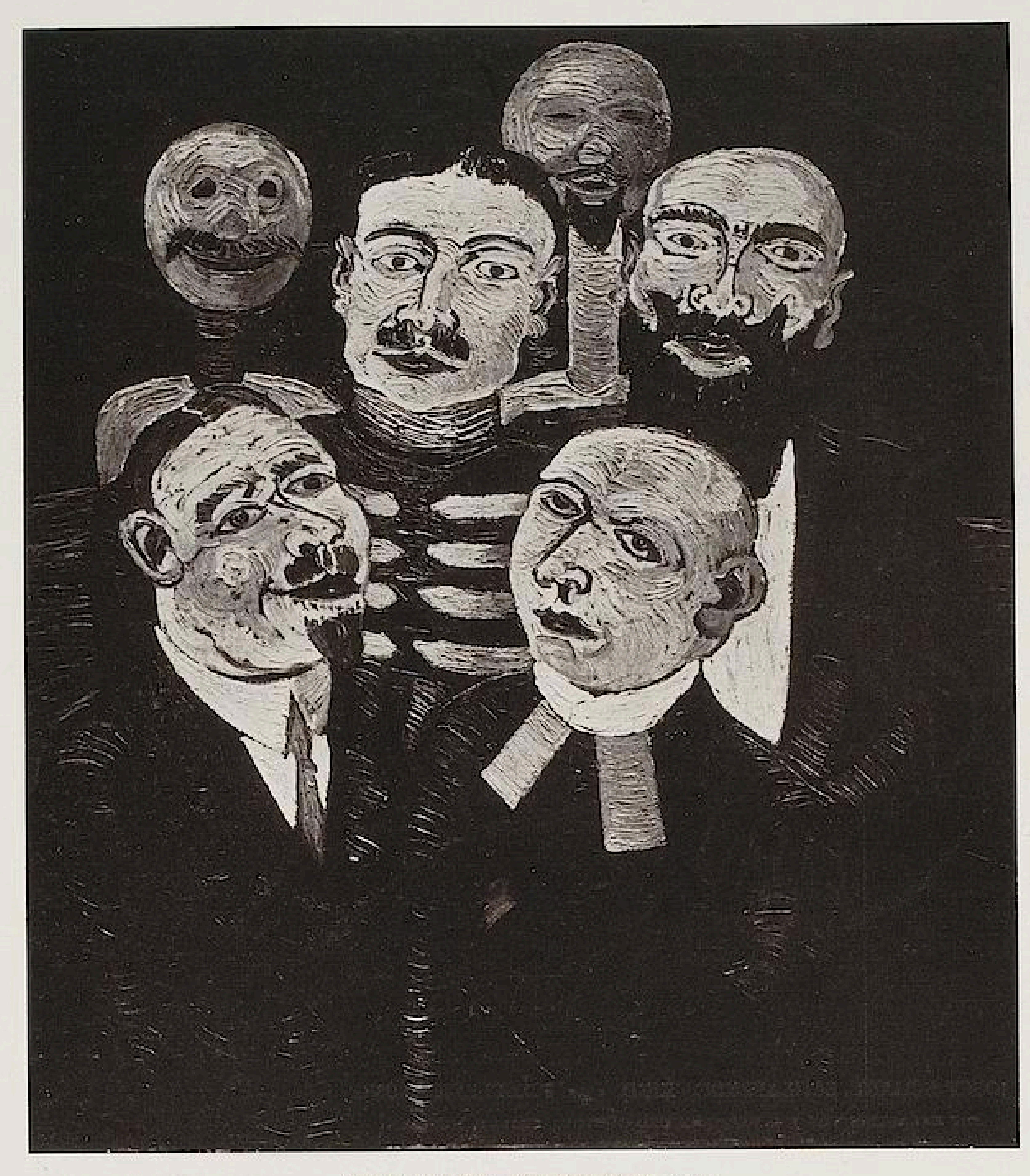
JOSEF SCHARL

VON

HANS ECKSTEIN

Seiner Kunst, gegenwärtig im Graphischen Kabinett J. B. Neumann & Günther Franke-München ausgestellt, war van Gogh der natürliche Wegebahner. Der junge Tünchergeselle, auf dem das Erlebnis des Krieges lastete, war dem Münchner Akademieprofessor Angelo Jank vorzeitig aus der Schule gelaufen. Seinem Drang, sich mitzuteilen, tat die stillebenhafte Indifferenz einer schönen peinture nicht Genüge; die akadamischen Raffinements einer ästhetisierenden Koloristik widersprachen der Einfalt seiner Handwerksgesinnung. Scharl suchte in der Kunst ein Mittel zur Aussprache seiner leidenschaftlichen Anteilnahme am Menschen, seines starken Gefühls einer Lebensverbundenheit mit den zerdrückten, dumpf leidenden proletarischen Existenzen. Es erscheint fast selbstverständlich, daß Scharl in van Goghs Malerei als dem stärksten Gegensatz zu aller mittelbaren Bildungskunst, wie sie ihm in der Kunststadt München auf Schritt und Tritt entgegentrat, eine Bestätigung seines Lebensblicks fand und auch in der Malweise von van Gogh ausging. Diese Anknüpfung, Scharls damaliger Notlage durchaus gemäß, ist allerdings recht flüchtiger Art. Wesentlicheres verbindet Scharl mit van Gogh: eine gewisse Gemeinsamkeit der menschlichen Haltung, der Vincent verwandte seelische Urgrund, in dem Scharls Kunst wurzelt.

Scharl ist sowohl nach Abstammung, persönlichem Schicksal und Gegenstand seiner Kunst wie seiner Lebenseinsicht und Gesinnung nach durchaus ein proletarischer Maler. Es fehlt jedoch seiner Kunst das aufreizend Agitatorische, bewußt Tendenziöse oder aktivistisch Revolutionäre fast ganz.



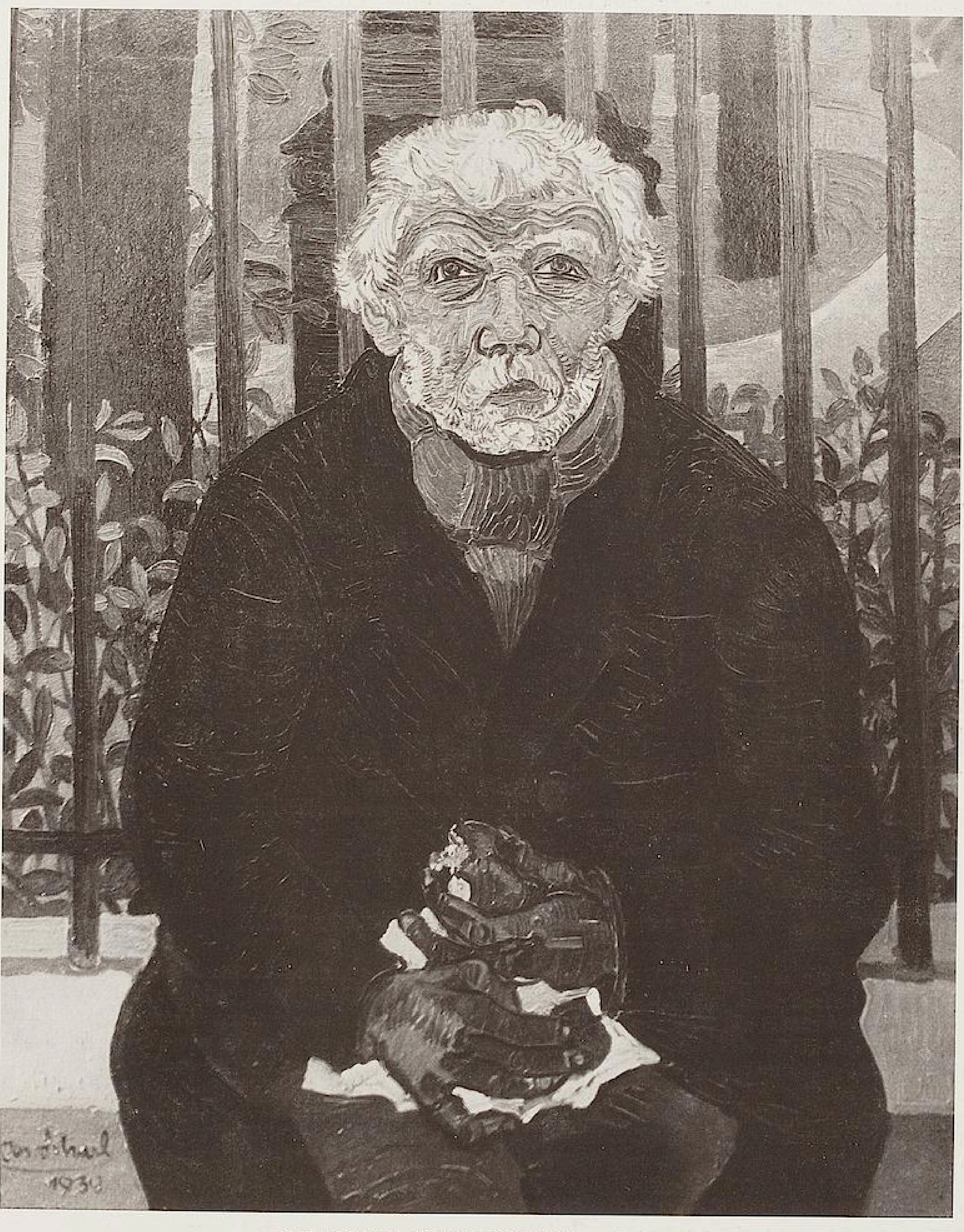
JOSEF SCHARL, PANOPTIKUM. 1927

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

vor der gebändigen Wucht der Zeichnungen drängt er sich unabweisbar auf. Scharl ist zu ursprünglich, zu eigenwüchsig, um eklektisch an die Maler der alten Weilheimer Schule, den Mäleßkircher zumal, oder an altschwäbische Meister anzuknüpfen. Aber in seinen proletarischen Gestalten wird über die Anknüpfung bei van Gogh oder irgendwelchen aktuellen Anlaß hinaus der volkhafte Urgrund deutlich, bis in den die Wurzeln dieser Kunst zurückreichen, obwohl zugleich ihre Aktualität erschüttert, ihr höchst gegenwärtiger Wirklichkeitsgehalt bestürzt.

Das letzte Urteil kann bei Scharl sowenig wie bei van Gogh im rein Formalen liegen; es wird immer notwendig, das Menschliche mit einbegreifen müssen. Ja es kann vielleicht bei einem Künstler von der Heftigkeit und Unmittelbarkeit Scharls eine durchgehend gleichbleibende Qualität im Sinne handwerklicherMeisterschaft überhaupt nicht geben. Auch durch van Goghs Werk geht ja ein ewiger Rhythmus von Spannung und Entspannung. Die glückliche Eingebung des Augenblicks ist für Gehalt und Gestalt der einzelnen Leistung Scharls jedenfalls um vieles entscheidender als bei anderen, mit methodischem Bedacht in der Wahl und Ausbildung der Bildmittel vorgehenden Malern. Scharls Gestalterleidenschaft, spontan der menschlichen Ergriffenheit und dem Drang, sie mitzuteilen, entspringend, ergreift und wandelt nicht die Techniken nach den jeweiligen Bedürfnissen methodisch ab; die Mittel ergeben sich vielmehr aus der Gewalt des seelischen Impulses. Die eindringlich malerische Belebung, Gegeneinanderstellung und Auswiegung der Lokalfarbflächen, die physiognomisch ausdrucksstarke plastische Gestaltung zeugen für Scharls ungewöhnliches Gestaltertum. Seine Palette hat schwere, erdige, dumpfe Farben, überwiegend graue, braune, grüne Töne, in deren schwermütig-melancholischem Gefüge zuweilen ein tiefes Blau, helles Gelb oder traurig prunkendes Rot aufleuchtet. Die neuen Bilder haben an Lebhaftigkeit der Farbe noch gewonnen und sind auch in der wuchtigen Zeichensetzung noch freier, lebendiger geworden. Von der herben Schönheit des gedämpf-

Auch ein thematisch so grelles Bild wie das „Panoptikum“ greift über die bloße Gesellschaftssatire hinüber ins Symbolhafte, mag immer dem Schauder vor der Verlarvung der Zeit auch ein höhnisches Lachen über dieses mit so kühnem Zugriff demaskierte Puppentheater beigemischt sein und dieser gellende Aufschrei auch in der Form jede Konzilianz vermissen lassen. Der ganze Nachdruck liegt auf dem menschlichen Gehalt des Werks, seiner sittlichen Kraft und Wahrhaftigkeit. Scharl malt die arbeitenden, ringenden Menschen, wie sie ihm begegnen, in ihrer dumpfen Existenz, in ihrer Erdgebundenheit, zerquält, entstellt, verkümmert vom Elend ihrer Werktage: isolierte, ergreifend einsame Gestalten, erschütternde Bilder menschlichen Schicksals — Menschen unsrer Alltäglichkeit. Die Gesichter sind wie der Leinwand eingekerbt, sie gleichen zerklüfteten Gebirgen, wie die Köpfe oberdeutscher Bildschnitzer der mittelalterlichen Zeitenwende. Der Vergleich ist nicht willkürlich. Vor dem in grellweißen Binden vor dem schwarzen Grunde hingestreckten Leichnam,

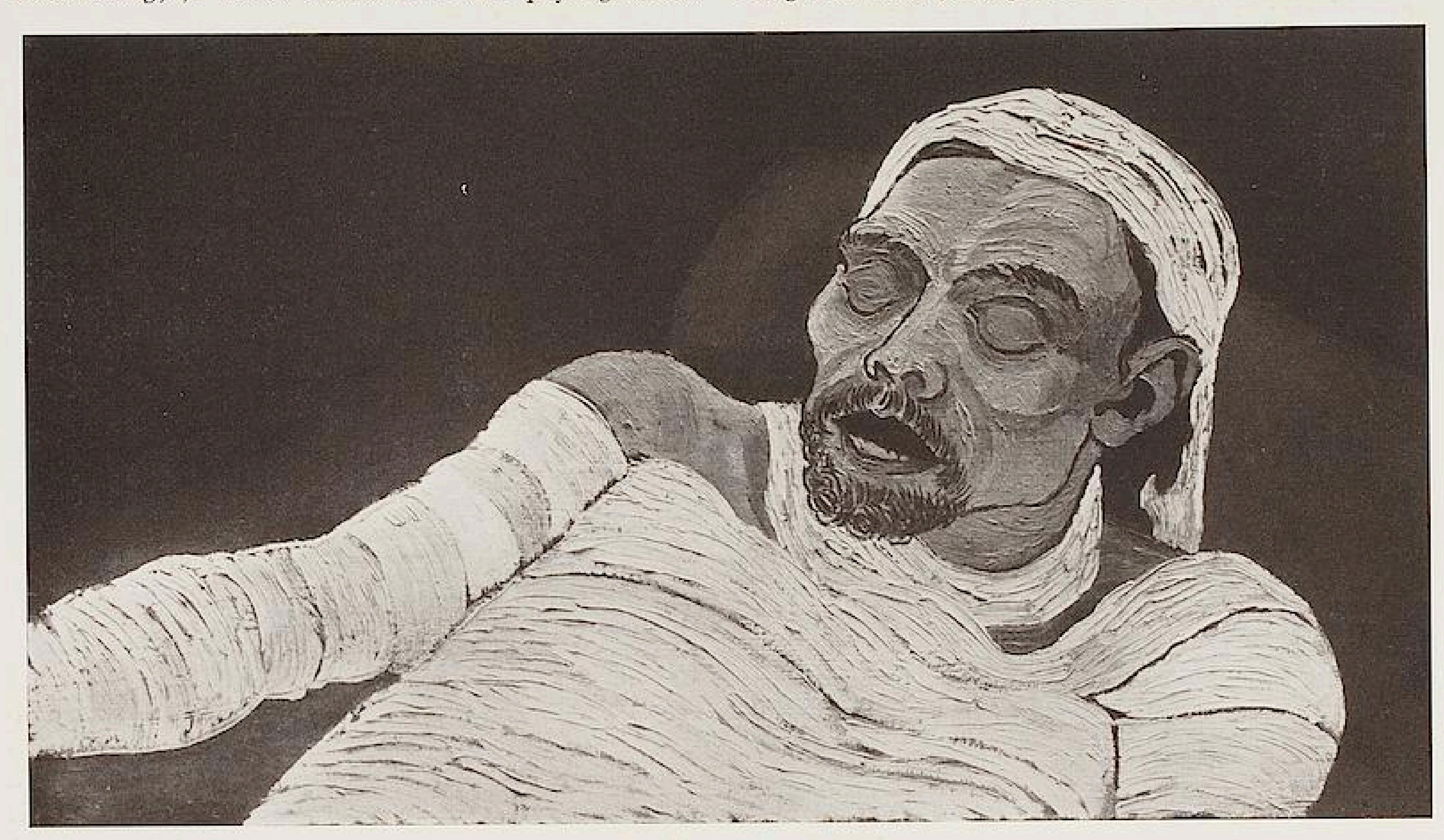


JOSEF SCHARL, BROTESSER. PARIS 1930. 80:65 cm

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

ten Zusammenklangs der pastos aufgetragenen Farben vermögen Photographien allerdings kaum eine rechte Vorstellung zu vermitteln.

Scharls Zeichnung ist kein Studienwerk im Dienste des gemalten Werks. Sie tritt ihm als gleichwertige Kunstäußerung zur Seite, dem gleichen Lebensblick, dem gleichen Verhalten zur Welt, dem gleichen Menschtum entstammend. In ihr bekundet sich Scharls Intensität physiognomischer Beobachtung, ja wahre Besessenheit von physiognomisch aufreizender Gebärde, seine herbe, viel mehr an alte oberdeutsche Meister als an van Gogh gemahnende Ausdrucksdrastik am deutlichsten. Das Zeichnerische enthält die Stärke seines Gestaltungsvermögens. Es fehlt Scharls Zeichnung das Schneidende, Enthüllungssüchtige, der heiße moralische Eifer der Groszschen Zeichnung durchaus; an linearer Prägnanz, plastischer Formphantasie, bildhafter Prägsamkeit, gewiß aber auch an Wirklichkeitsgehalt und Lebensfülle steht Scharls Zeichnung dem Werk jenes großen Zeichners durchaus nicht nach.



JOSEF SCHARL, DER TOTE

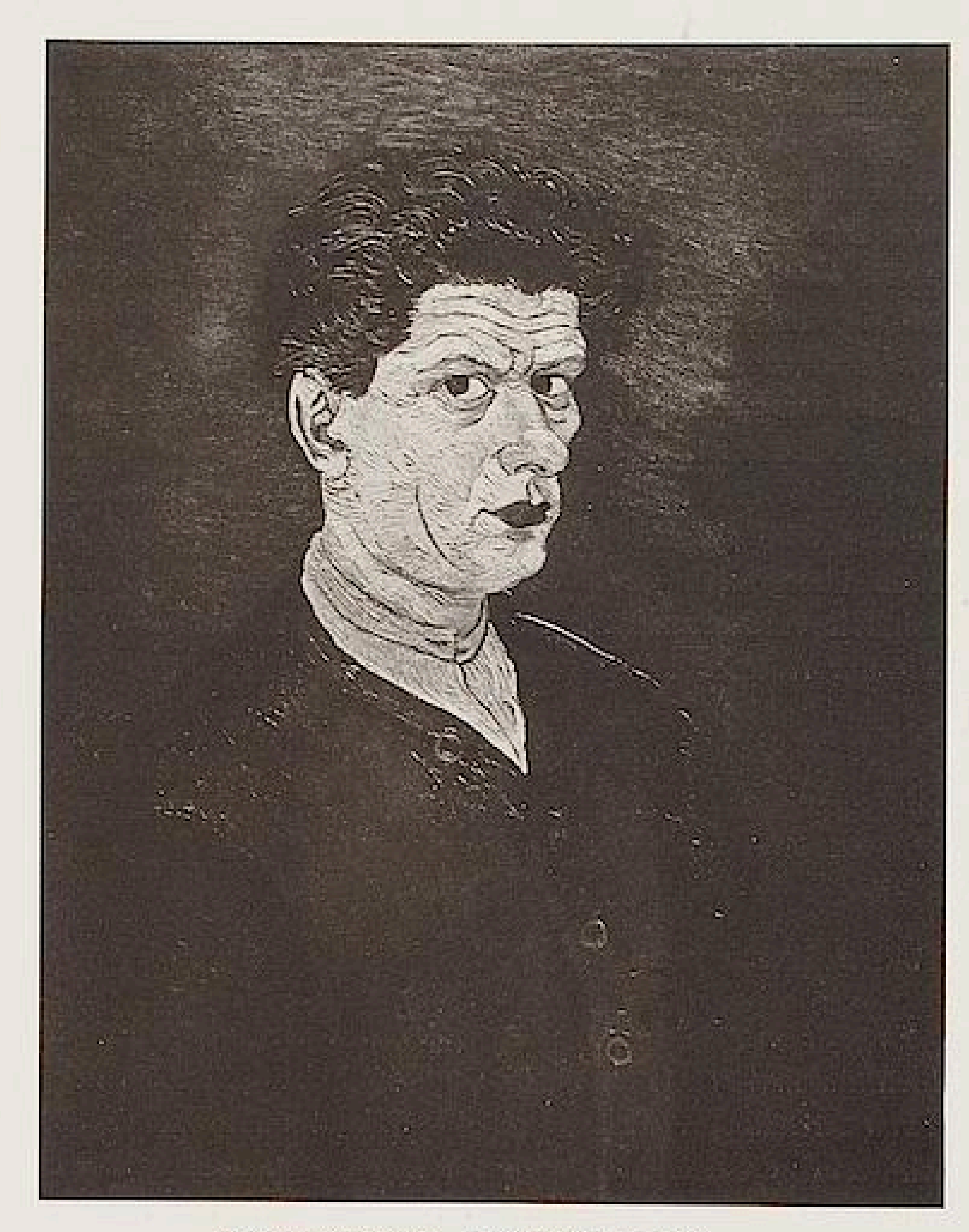
MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

KUNSTWISSENSCHAFT UND EXPERTISE

Ein Fall wird hier aus mehreren, die ähnlich liegen, nur deshalb herausgegriffen, weil er den Vorzug der Deutlichkeit hat. Persönliches und die psychologische Seite des Sonderfalles sind vollkommen gleichgültig. Die Frage der Gutgläubigkeit steht nicht zur Erörterung, psychologisch ist alles verfließend. Eine Grenze aber, ein Hüben und Drüben wird sichtbar, wenn die Frage: cui bono gestellt wird. Wie Feuer und Wasser scheiden sich hier der Wille zu reiner Erkenntnis und der Wille zu etwas, das nicht mehr Erkenntnis ist.

Im Jahre 1909 hat Georg Gronau eine Monographie über die Bellini erscheinen lassen, die dem Stande der damaligen Kenntnis entsprechend, über die Grenzen des Oeuvres und die Entwicklung der Maler wertvolle Auskünfte gab. Seitdem hatte der Verfasser Gelegenheit, eine Fülle weiterer, mehr oder weniger bellinesker Werke kennen zu lernen, die er und andere bereits großenteils in Büchern und Aufsätzen publizierten. Der Band der „Klassiker der Kunst“, den Gronau 1930 über Giovanni Bellini erscheinen läßt, zeigt Altbekanntes und Neuhinzugekommenes versammelt. Er ermöglicht ein Urteil darüber, wie jene Erweiterung der Kenntnis auf die kritische Stellungnahme gewirkt hat.

Wir stellen fest, daß das Werk des Meisters mehr als verdreifacht ist. Nicht nur neue Funde, sondern auch längst bekannte Bilder, die 1909 als Schulwerk oder fraglich behandelt oder gar nicht erst diskutiert wurden, gelten 1930 uneingeschränkt als Bellini. Es ist das Recht eines jeden, von der Skepsis zur Bejahung zu kommen, und es gibt offene Fragen, deren Lösung man sich so oder so denken mag. Aber es wirkt erschreckend, zu sehen, wie die besonnen kritische Position von 1909 hier einem hemmungslosen Bejahen eingeräumt ist, wie beinahe alles, was je für Bellini erklärt wurde, was in seinem Umkreis steht und sich nicht zufällig einem ande-



JOSEF SCHARL, SELBSTBILDNIS 1930

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

ren Maler zuschreiben läßt, auf den großen und reinen Namen dieses Künstlers gehäuft ist.

Der Kenner hat sich auf Grund langjähriger Erfahrung und langjährigen Vertrauens, das in ihn gesetzt wurde, eine Machtstellung geschaffen, der Mangel an Widerspruch hat sie ermöglicht. Es ist üblich zu schweigen, weil jedem, der dem Spezialisten entgegentritt, die zahlenmäßig geringere Bilderkenntnis leicht nachzuweisen ist. Wer einen beträchtlichen Teil der Werke, über die zu urteilen ist, nur aus Photographien kennt, scheint der Schwächere. Aber es ist irrig, daß Photographien grundsätzlich täuschten, es gibt Fälle, wo gerade sie die Falschheit einer stilkritischen Bestimmung deutlicher als die Originale enthüllen, und schließlich kennt einige Originale wohl auch der Nichtspezialist. Wir haben zu der nur zahlenmäßig umfassenden Bilderkenntnis kein Zutrauen mehr, da sie so häufig, wo es auf Erkenntnis des Wesens ankam, versagt hat.

Es gibt einen Weg, der immerhin eine gewisse Kontrolle stilkritischer Zuschreibungen erlaubt: man ordnet das Gesamtwerk eines Künstlers chronologisch, der Vorstellung einer sinnvollen organischen Entwicklung gemäß. Auch in Gronaus Band scheint die Abbildungen-Folge der zeitlichen ungefähr entsprechen zu sollen. Aber schon flüchtiges Blättern zeigt, wie hier überall stilistisch, zeitlich, qualitativ Unvereinbares zusammen- und durcheinandergebracht ist. Im Text heißt es, Datierungsfragen seien bei Bellini ungemein schwierig, weil der Meister so häufig die Typen wechsele, dies erkläre „die gelegentliche große Diskrepanz der Meinungen“. In der Tat muß die Schwierigkeit groß sein, wenn man den unsinnigen Versuch macht, sich alles, was Gronau abbildet, auf der Entwicklungsbahn eines Meisters zu denken. Wenn es so schwierig ist, warum denn Bellini, wo sind die Kriterien? Daß die Signatur „Joannes Bellinus“ nur eine Werkstattmarke ist, wissen wir längst. Ihre Häufigkeit erleichtert freilich jene Dehnung des Werkes, die einem außerwissenschaftlichen Interesse willkommen ist.

Das Bestehen eines solchen Interesses wird man nicht leugnen wollen. Der Markt will den Namen Bellini in Geldwerte umsetzen, und nach Verkauf das Vertrauen des Kunden in Bild und Etikette erhalten. So ist ein Abbildungsband aller Bellinis, der echten und derer, die echt sein müssen, wenn die als echt verkauften oder noch zu verkaufenden ihren Anspruch weitererheben wollen, willkommen. Auf kritische Sichtung kommt es nicht an. Mitzuteilen, wie die Bilder erhalten sind, was an ihnen alt und was neu ist, wäre gefährlich.

Aus der Stuttgarter Galerie wurde vor ein paar Jahren ein venezianisches Bildnis herausgetauscht, da vom Wesentlichen, vom Antlitz nichts mehr ursprünglich war. Im Handel frisch aufgefälscht, ist es dann als Bellini veröffentlicht worden. Eine sich anschließende Diskussion (Burl. Magazine 1927, S. 152; Schwäb. Merkur 1927, 18. VII., 2. u. 19. VIII.) machte den Sachverhalt öffentlich, das Bild blieb wohl unverkauft. Gronau bildet es wieder ab (S. 164), ohne auf den bedenklichen Erhaltungszustand oder auf die Erörterung über ihn in der Literatur auch nur hinzuweisen. Die Beziehungen Gronaus zum Kunsthandel sind zu bekannt, um noch bestritten werden zu können.



JOSEF SCHARL, DER MANN IM SPITZENKLEID. 1930

MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

Die eindeutige Etikette, die dem Markt und den Besitzern erwünscht ist, wird gegeben, alles Bedenkliche wird verschwiegen. Hier wird deutlich, wo der Dienst an wirtschaftlichen Interessen anfängt, wo der Dienst an der Wissenschaft aufhört. Fast die Hälfte der Seiten, die Gronau den Werken Bellinis widmet, zeigt Bilder, die offenkundig nicht von ihm sind. Schlechte Werkstattarbeiten, durch Erneuerungen Entstelltes, gänzlich Stilfremdes, Stücke, die Gronau selbst und solche, die andere — vielfach Kenner von gleichgerichtetem Interesse — veröffentlichten, stehen in bunter Reihe. Es gibt hier Werke, bei denen Bestimmung und chronologische Einordnung so handgreiflich falsch sind, daß auch der Nichtkenner sich vor den Abbildungen ein Urteil — über den Kenner — erlauben darf (S. 1, 16, 23, 37, 45 l., 87, 90, 96, 112, 126). L. Dußler (der selbst eine Bellini-Monographie vorbereitet, die jetzt nötiger als je ist) hat jüngst ein paar der Bestimmungen Gronaus einer kritischen Analyse unterzogen, auf die hier verwiesen sei (Kunstwart, 1930, S. 325 ff.). Es gibt Zuschreibungen, über die, weil sie sich selbst richten, zu diskutieren, die ernste Forschung sich weigern darf. Es gibt Forscher, die durch den Mangel an Widerspruch sich gewöhnten, ihr Kenneramt so zu mißbrauchen, daß sie uns alte Verdienste und den Respekt vor ihnen vergessen machen.

Jedes wissenschaftliche Buch, das Behauptungen aufstellt, mutet zu, das Behauptete als wahr, als vom Verfasser nach gewissenhafter Prüfung verantwortet hinzunehmen. Diese Zumutung wird zur Beleidigung des Lesers, wenn sie bei ihm einen übergroßen Grad von Leichtgläubigkeit und Kritiklosigkeit voraussetzt. Sie nötigt zum Angriff, der in Wahrheit nur Abwehr ist.

H. Beenken

NEUE DEUTSCHE AUSGRABUNGEN

Als die Deutschen, die vor dem Kriege in der ersten Reihe der ausgrabenden Archäologie in der Welt gestanden hatten, durch den Weltkrieg sowohl in Griechenland wie im vorderen Orient einen Posten nach dem anderen verloren hatten, schien es einen Augenblick lang, als würden sie die wissenschaftlichen Leuchtfeuer im Mittelmeer nie wieder anzünden können. Aber die Regierung sowohl wie das opferfreudige Eintreten der Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft ermöglichten das Weiterarbeiten dennoch, und heute ist es nicht einmal mehr verfrüht, wenn der Präsident des Archäologischen Instituts des deutschen Reiches, Professor Rodenwalt, einen Rechenschaftsbericht über die Arbeit des deutschen Spatens vorlegt.* Überall wird wieder gegraben, nicht nur in Fortsetzung früherer Tätigkeit, sondern manchmal auch auf Neuland. Die Leiter der verschiedenen Kampagnen berichten in einer Reihe von Einzeldarstellungen über ihre Tätigkeit, über ihre Ergebnisse und weiteren Ziele bei den Grabungen, in Pergamon, Athen und Ägina, Tiryns und Samos, in Angora, Aezani und Ephesos, sowie in Palästina. Auch in Mesopotamien, das in den letzten Jahren so besonders wichtig ward, ist man wieder an der Arbeit. In Ägypten haben die Österreicher auch wieder angefangen.

* Gerhart Rodenwalt: Neue deutsche Ausgrabungen. In der von G. Scherber herausgegebenen Reihe „Deutschtum und Ausland". Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1930.

Es war ein sehr guter Gedanke des Herausgebers, der doch klassischer Archäologe ist, auch die Tätigkeit der deutschen Archäologie in Deutschland einmal zusammenfassend schildern zu lassen, diese sehr weitschichtigen Forschungen auf dem Gebiete der deutschen Vorgeschichte, des römisch-germanischen Altertums, der deutschen Frühgeschichte und des deutschen Mittelalters. Man erfährt sonst so wenig von diesen außerordentlich bedeutsamen und in immer größerem Zusammenhang alljährlich bedeutsamer werdenden Grabungen und Funden. Berichte über das Einzelne geben meist kein lebendiges Bild, da eben der Zusammenhang mit dem Größeren nicht ersichtlich wird. Wie reich und vielverzweigt die Fülle dieser Probleme ist, hat der Nestor der germanischen Altertumsforschung, Carl Schuchhardt, in einem diesen zweiten, längeren Teil des Buches einleitenden Aufsatz klar auseinandergesetzt, natürlich mit starkem Nachdruck auf dem Umkreis alles dessen, was heute die „Indogermanische Frage" heißt.

„Für eilige Leser": Der erste Aufsatz dieses Buches, betitelt „Die Ausgrabung einer antiken Stadt", geschrieben von Dr. Armin von Gerkan, ist kein Tatsachenbericht, sondern eine Fiktion. Aber genau so, wie Gerkan es haarklein mit Traumwahrheit schildert, geht es in Wirklichkeit zu, wenn man Knidos ausgräbt; und so ist diese Novelle die beste Einführung in den ganzen Stoff, die sich der Laie nur wünschen mag.

E. Waldmann

MÜNCHEN

Die improvisatorische Malerei der intuitiv schaffenden, allerdings auch durch die spirituelle Kunst ihres Gatten Karl Caspar offenbar gehemmten Maria Caspar-Filser ist durch zahlreiche Ausstellungen bekannt. Die gegenwärtig in der Galerie Caspari gezeigten, von dem späten Corinth beeinflußten Gebirgslandschaften und Blumensträuße vermitteln kaum einen wesentlich neuen Eindruck; in einigen Bildern ist Wesentliches von der Föhnstimmung im Gebirge eingefangen. — Die Galerie Heinemann gibt einen Überblick des gemalten Werks des 1928 in Ulm gestorbenen Max Stremel (geb. 1858 in Zittau). Bilder aus Stremels Anfängen fehlen; doch weist ein schöner Mädchenkopf von 1892 auf die Freundschaft mit Uhde hin, mit dem Stremel 1879 nach Paris zu Munkacsy ging und auch noch später in Dachau zusammen gearbeitet hat. Stremel kann als eine Art deutscher Neoimpressionist gelten. Es ist für den Deutschen bezeichnend, daß er viel stärker dem Motiv verhaftet bleibt als die französischen Neoimpressionisten, in deren Bannkreis er in Paris geriet. Das Pointillé ist bei Stremel viel mehr äußeres Malmittel, es fehlt seinen Gemälden nicht nur das Programmatische eines Seurat und Signac, sondern auch eine geistige Durchdringung der Materie in deren Sinne. Bei Stremel handelt es sich mehr um ein liebevolles Versenken und dichterisches Umhegen eines schönen Motivs; in seiner Neigung zur alten holländischen Malerei findet er ein Gegengewicht zum reinen Neoimpressionismus. Das hinterlassene Werk, in dieser Ausstellung in Spitzenleistungen vielleicht gar nicht genügend



JOSEF SCHARL, TOTES KIND. PINSELZEICHNUNG. 1928
MIT ERLAUBNIS VON J. B. NEUMANN UND GÜNTHER FRANKE, MÜNCHEN

erfaßt, zeugt nicht von einer überragenden Malergenialität, wohl aber hat es Einzelnes (wie jene kleine südfranzösische Landschaft von Perquerolles) aufzuweisen, das der Vergessenheit entrissen zu werden verdient. — Gleichzeitig werden bei Heinemann Bilder von Hans Böhler-Wien gezeigt: eine aparte Malerei von verhaltener Farbigkeit, zu deren dekorativem Charakter die Aufteilung der Bildfläche in große, breite, ziemlich derb aufgetragene Farbflecken wesentlich beiträgt.

Hans Eckstein

NEUES AUS AMERIKA

Auf der Auktion der Sammlung der Comtesse de la Beraudière (A. A. A. A. Galleries) brachte eine Büste Houdons 80000 Dollars und ein Selbstbildnis Prud'hons 19000 Dollars. Der Gesamterlös betrug 277455 Dollars für 476 Objekte.

Die Versteigerung der Sammlung Ambroise Monell ebenda brachte im Ganzen 355465 Dollars.

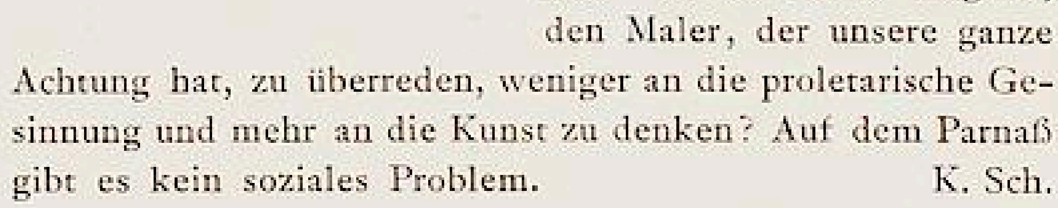
Das Metropolitan Museum plant eine Vergrößerung des Museumsgebäudes. Kosten etwa dreiundeinhalb Millionen Dollars.

In den Goldschmidt Galleries und Reinhardt Galleries ist nunmehr der Welfenschatz ausgestellt. Die großen Zeitungen brachten lange Berichte. Der „New York American" bringt in Fettdruck die Überschrift: „$ 5000000 — Art Treasure. Saints' Bones seen" (man kann die Knochen von Heiligen sehen). Der Eintritt kostet einen Dollar.

Eine Lautrec-Ausstellung (35 Bilder) findet im Art Institute von Chicago statt.



MAX LIEBERMANN, BILDNISZEICHNUNG HOFSTEDE DE GROOT



BERLIN

In der Kunsthandlung Viktor Hartberg macht der Gesamteindruck der Ausstellung Otto Nagels zunächst betroffen. Man tritt in eine Welt, die schwarz ist wie ein Sarg. Schwarze Landschaft, schwarze Interieurs, schwarze Menschen mit fahlen Gesichtern und schwarze Bilderrahmen. Dazu große Formate, so daß das Schwarz an den Wänden auch quantitativ wirkt. Das Lebenswerk dieses aus dem Arbeiterstand zur Malerei Gelangten ist ein Bekenntnis und als solches eindrucksvoll. Ein Bekenntnis zu einer hoffnungslosen Auffassung großstädtischer Industriearbeit und Berliner Proletarierelends. Das Ganze ist eine Klage, eine Anklage, ein Manifest. Nagel hält es offenbar für die Pflicht seines Lebens, so zu malen, ihm würde es offenbar Verrat andeuten, als Künstler aus der Front seiner Genossen herauszutreten und sie zu verlassen. Hier malt ein aufs tiefste überzeugter Mensch. Leider versteht er nicht, auch andere zu überzeugen. Nicht künstlerisch und darum auch nicht menschlich. In unserer Zeit nimmt seine Stoffwahl die öffentliche Meinung sehr für ihn ein. Ungefähr so, wie vor dreißig Jahren einem Maler Vorgabe zugebilligt wurde, der Majestäten und dergleichen malte. Darüber hinaus versteht Nagel aber die ihm entgegengebrachte Sympathie nicht zu steigern. Sein Schwarz bleibt tot, es ist stumpf und rußig; in seinen Bildern ist keine Form, die durch sich selbst spricht. Es sind ein paar zeichnerische Ansätze zu spüren, ein paar Köpfe und Körper, in denen wenigstens leise ein Gestaltungsinstinkt sichtbar wird; das aber geht unter im trostlosen Einerlei des künstlerisch nicht genügend Empfundenen. Oder es läßt allzu deutlich an Vorbilder denken. Da die Form nicht einmal sensationell zugespitzt ist — das liebt Gesinnungskunst sonst zu tun —, so bleibt zuletzt im Betrachter Teilnahmslosigkeit und Unbehagen wegen der lauten, peinlichen Mahnung an das soziale Gewissen. Nagel begann primitiv als Autodidakt; im Laufe der Jahre hat er sich eine Fertigkeit des Pinsels angeeignet, die eigentlich schon etwas wie Verrat an seinen Prinzipien ist. Wie soll das nun weitergehen? Soll es eine starre Manier werden, eine schwarze Eintönigkeit aus viel Charakter und zu wenig Talent? Ist es nicht möglich, den Maler, der unsere ganze Achtung hat, zu überreden, weniger an die proletarische Gesinnung und mehr an die Kunst zu denken? Auf dem Parnaß gibt es kein soziales Problem.

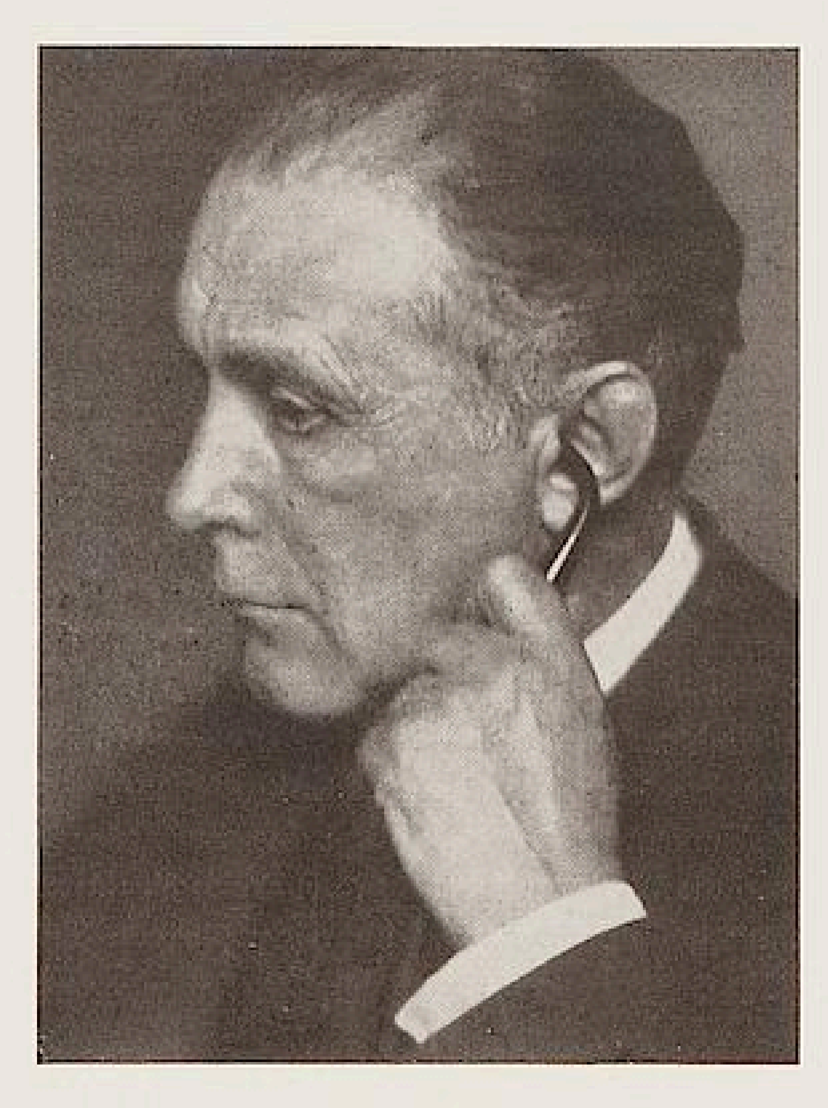
K. Sch.

An verschiedenen Stellen war junge deutsche Kunst ausgestellt: bei den Juryfreien, in zwei Ausstellungen des Künstlerhauses und im Reckendorfhaus. Auch die Ausstellung Schlemmers in der Galerie A. Flechtheim kann hinzugezählt werden. Alles dieses wird Curt Glaser im nächsten Heft zusammenfassend besprechen.



JOSEF HOFFMANN

PHOTO: SCHWAB, WIEN



ADOLF LOOS

PHOTO: TRUDE FLEISCHMANN, WIEN

DIE WIENER ARCHITEKTEN SIND SECHZIG JAHRE ALT

Am 10. Dezember 1870 ist Adolf Loos, am 15. Dezember des gleichen Jahres Josef Hoffmann geboren, die beiden führenden Wiener Architekten, die aus diesem Anlaß durch je eine Sonderausstellung ihrer Werke — die Hoffmanns im Österreichischen Museum, die von Loos im Hagenbund — und durch ein Buch — die Festschrift für Hoffmann mit Beiträgen von aller Welt vom Österreichischen Werkbund herausgegeben, das Buch über Loos, inhaltlich und buchtechnisch ungleich bedeutender, mit Auszügen aus seinen Schriften und einem erläuternden Text von Heinrich Kulka, im Verlag von A. Schroll, als vierter Band der Serie „Neues Bauen in der Welt" erschienen — gefeiert werden. Daß beide engere Landsleute, gebürtige Deutschmährer sind, sollte sie zu um so schlagenderen Beispielen für eine bekannte Lehre machen, die die künstlerische Einheitlichkeit der Generation als obersten Grundsatz ansieht; tatsächlich haben sie einander zeitlebens bekämpft und als schärfste Gegensätze empfunden. Der Kern jener Generationslehre wird hierdurch jedoch nicht aufgehoben, sondern nur erweitert; jede Zeit produziert eine einheitliche Substanz, die sie gerade durch polare Ausformung verdeutlicht. Es ist eine historische Erfahrung, daß die Begabungssumme einer spannungsreichen Periode gern in zwei kontrastierende Häupter gipfelt, deren enge Verbundenheit erst dem Rückblick deutlich wird; auch Loos und Hoffmann sind um so feindlicher, als sie Brüder sind; ihre beiden Kollektivausstellungen, denen ja durch die Zusammenfassung je eines Lebenswerks ein Anlauf zur Objektivation eignet, trennt nicht, wie es immer schien, eine Welt, sondern nur die Ringstraße.

Für den zeitgenössischen Betrachter ist es freilich wesentlicher, der Gegensätzlichkeit der beiden Jubilare bewußt zu bleiben, die beide vor einem Lebensalter in die moderne Architekturbewegung einzugreifen begonnen haben und in ihr, ohne sich irgendeiner herrschenden Richtung unterzuordnen, einen prominenten Platz einnehmen. Hoffmann, der Weichere, Schmiegsamere, Sensitivere, indem er, was er anfaßte, mit Kunst erfüllte, Loos, der Herbere und bei weitem Konsequentere, indem er Bauarbeit jeder Art von der Kunst löste; jener durch Zeitgebundenheit, dieser durch Zeitlosigkeit. Hoffmann dadurch, daß er sich dem sinnlichen Reize der sichtbaren Dinge hingab, Loos, indem er ihnen mit seinem unbestechlichen Intellekt ihren wahren Sinn abfragte. Wo es sich um Verfechtung der eigenen Grundsätze handelt, ist Loos der unvergleichlich Überlegene; er ist ein Kritiker und Dialektiker allerersten Ranges, jeder Satz, den er formuliert hat, ist von einer lapidaren Eindringlichkeit und Unantastbarkeit, daß er wie ein Fels im Weltengekräusel des landläufigen Kunstgeschwätzes steht. Dieser kristallenen Klarheit des Denkens hat Hoffmann nichts entgegenzustellen als die Naivität des Künstlers, der aus seinem schöpferischen Drang sein ganzes System ableitet; er fühlt in sich den barocken Schmucktrieb seiner Herkunft, den er durch die Schulung an der wienerischen Tradition dem Geschmack einer großstädtischen und verfeinerten Schicht angepaßt hat. Loos schleudert seinen Bannstrahl gegen Ornament in jeder Form und Hoffmann schüttet neue ornamentale Möglichkeiten aus, die sich einen Augenblick lang auch bei dem einschmeicheln, der Loos im Grunde recht gibt; dieser zieht

die unüberschreitbare Scheidewand zwischen den Welten des vom Gebrauchszweck bestimmten Handwerks und der von der Phantasie des genialen Individuums hervorgebrachten Kunst und Hoffmann macht aus ästhetischem Drang Tapete und Aschenschale, Trinkglas und Wohnhaus zum Kunstwerk. Daß dies für unsere Zeit ein Widersinn ist, macht Loos unwidersprechbar, mehr noch als durch seine Bauten durch die glänzenden Plädoyers seiner Aufsätze, die er in zwei Essay-Bänden — „Ins Leere gesprochen" und „Trotzdem" — gesammelt hat; aber auch Hoffmann darf dieses „Trotzdem" für sich beanspruchen, darauf pochen, daß in aller Lebendigkeit Widersinn so wichtig und unentbehrlich ist wie Sinn. Jedes vollkommene System, wie das Loossche es ist, läßt als unverarbeitbaren Bodensatz Gegenkräfte zurück, die dem Leben seine natürlichen Spannungen verleihen; was den Reiz der Loosschen Arbeiten ausmacht, ist zum Teil dieser unsichtbare Beisatz, der Umstand, daß sie nicht reine Illustrationen seiner Theorien sind. Wie umgekehrt die Hoffmanns daraus Kraft und Haltung gewinnen, daß seinem instinktiven Tun mehr System und Denken innewohnt, als er worthaben möchte.

Beide stehen heute am Abend ihres Lebens. Was sie vor dreißig Jahren als Beispiele aufgestellt haben, ist heute Gemeingut geworden; aber sie selbst haben nicht das leisten können, was sie erwarten ließen; die Ungunst ihres Heimatbodens und Schwächen ihrer persönlichen Veranlagung haben beiden die Entfaltung behindert. Der eine hat sich in einer Berieselung des Wiener Luxusgewerbes vergeudet, der andere einen guten Teil seiner erstaunlichen Energie in der Bekämpfung dieser verhaßten Afterkunst verausgabt; zu einer großzügigen Bautätigkeit hat Wien keinem von beiden die Möglichkeit geboten. Von dem einen bleibt eine Fülle von Anregung zurück, die er, sich stets verjüngend, in immer wieder veraltende Gegenstände geschüttet hat; der andere hat einiges weniges gebaut, das dem Veralten entrückt ist, und darüber hinaus seine Gedanken über Bauen und Leben durch unaufhörliche Wiederholung zu einem Stück des allgemeinen Zeitbewußtseins gemacht.

Hans Tietze



CAMILLE COROT, DAS WIRTSHAUS IN MONTIGNY LES CORMEILLES

FARESWORTH MUSEUM, WELLESLEY, U.S.A. AUSGESTELLT IM MUSEUM OF MODERN ART



ARNO BREKER, DAS RÖNTGEN-DENKMAL IN LENNEP-REMSCHEID

BREKERS RÖNTGEN-DENKMAL IN LENNEP-REMSCHEID

In Lennep-Remscheid, dem Geburtsorte des berühmten Physikers, ist am 30. November ein Röntgen-Denkmal enthüllt worden. (Wirklich enthüllt, nach der alten Formel. So komisch sie wirkt, sie hat Bestand.) Der in Paris lebende rheinische Bildhauer Arno Breker hat dieses Monument dem an Kunstwerken armen Bergischen Lande geschaffen. Es erregt Widerspruch, aber man soll die Rheinisch-Westfälische Röntgen-Gesellschaft und die Stadt Remscheid rühmen, daß sie sich gerade für dieses Werk eingesetzt haben. Das Komitee hatte nur wenige, meistens Düsseldorfer Bildhauer zu einem Wettbewerbe eingeladen und aus diesem ging Breker nach einstimmigem Votum der Sachverständigen als Sieger hervor. Der „Genius des Lichtes" ist als Symbol von Konrad Röntgens so folgenreicher Entdeckung gedacht. Die weibliche Figur, die mit dem gebogenen linken Arme die Fackelflamme schützt — ein der Kühnheit nicht entbehrendes, durchaus plastisch gedachtes Motiv —, wirkt in der Bronzeausführung etwas herber als im Modell, aber in ihrem sicheren Schreiten, das im Gewande knatternder Wind nicht aufzuhalten vermag, ist siegreicher Kraft packender Ausdruck gegeben. Sehr geglückt ist die Aufstellung auf einem von Bäumen geschützten Platze, der von prächtigen altbergischen Häusern mit ihren charakteristischen Schieferdächern umgeben ist. Arno Breker, geboren zu Elberfeld am 19. Juli 1900, ist auch in Berlin durch die Galerie Flechtheim bekannt geworden. Er gehört zu den Rheinländern, die aus plastischer Verwilderung heraus sich bei Maillol fast zu geborgen zu fühlen schienen. Es ehrt Breker, daß er jetzt kühner und selbständiger auf weniger klassizistischer Bahn neuen Zielen zustrebt. In einigen sehr durchgebildeten Jünglingsfiguren und höchst lebensvollen Bildnisbüsten hat er einen Willen zur Form bewiesen, der auch in Paris große Beachtung gefunden hat.

Walter Cohen

NEUE BÜCHER

Josef Weingartner, Römische Barockkirchen. Verlag Kösel & Pustet. München 1930.

Das Buch behandelt das in sich geschlossene Gebiet der kirchlichen Baukunst Roms von den vor 1500 liegenden Anfängen an bis zu den Ausklängen im 18. Jahrhundert hin. Alle in dieser Zeit entstandenen Kirchen werden in diesem leicht lesbaren Überblick gewürdigt. Wertvoll ist vor allem ein einleitendes Kapitel über die geistesgeschichtlichen Grundlagen und eine in dieser zusammenfassenden Form bisher noch nicht unternommene Entwicklungsgeschichte der Innendekoration dieser Bauten. Der Text ist durch ausgezeichnet reproduzierte zahlreiche Abbildungen illustriert. W. H.

Einzelmöbel und neuzeitliche Raumkunst. Herausgegeben von Alexander Koch. Darmstadt 1930.

Auf 185 Tafeln werden moderne Wohn-, Eß- und Schlafräume mit ihrem vielfältigen Mobiliar — den Betten, Tischen, Stühlen, Kommoden, Vitrinen, Kaminen, Teppichen und Intarsien — vorgeführt. Es sind meist mehr oder weniger luxuriöse Einzelstücke, oft recht geschmackvoll, der Form und Ausführung nach jedoch unbeeinflußt von den besonderen Problemen heutiger Wohngestaltung. Die entwerfenden Künstler entstammen meist der Wiener Schule. W. H.

André Blum: La Gravure Anglaise au XVIII. Siècle. Mit einer Einleitung von Campbell Dodgson. Paris 1930. Les Editions G. van Oest.

Da die Literatur über die englische Graphik des achtzehnten Jahrhunderts fast ausschließlich in englischer Sprache geschrieben ist, würde dieses sehr gründlich gearbeitete französische Buch seinen Platz auf dem Kontinent wohl behaupten, auch wenn es nicht, neben einem schönen Farbendruck, die 78 ausgezeichneten Heliogravüren nach den teils schönsten, teils seltensten Mezzotint-Blättern der besten Meister dieses Faches, der Valentine Green und Jones, Ward und Smith, Philipps und Bartolozzi u. a., enthielte. Außer den Mezzotints sind natürlich auch einige Hauptstücke aus dem Gebiet der Punktier-Radierung (stipple) abgebildet, sowie eine Ätzradierung von Hogarth.

André Blums Geschichte der englischen Graphik des Rokoko ist kurz und erschöpfend. Einige Irrtümer früherer Autoren waren richtig zu stellen: die Crayon-Manier z. B. ist nicht von François aus Nancy erfunden, sondern von einem Engländer in England, namens Pond. Daß außer Hogarth kein englischer Künstler das Genrebild gepflegt hätte, dürfte nicht stimmen. Josephs Highmores beträchtliche Kunst ist Blums Aufmerksamkeit offenbar entgangen.

Eine sehr gründlich gearbeitete Liste der Mezzotint-Künstler mit biographischen Notizen, eine Namensliste der Punktier-Radierer mit Lebensdaten und ein sehr genauer Katalog der Abbildungen mit wichtigen Angaben auch über die dargestellten Personen (denn es sind ja fast alles Porträts) geben dem schönen Buche noch einen besonderen kunsthistorischen Wert. E. Waldmann

Maurice Casteels: Die Sachlichkeit in der modernen Kunst. Vorwort von Henry van de Velde. Verlag Henri Jonquières, Paris und Leipzig. Preis Mark 22.—.

Der inzwischen zum „Altmeister" gewordene Henry van de Velde führt einen jungen Landsmann Maurice Casteels ein, der sich — wie wir es einst vor dreißig Jahren taten — mit dem, was er in der Zeit an neuen Kunst- und Kulturwerten vorfindet, auseinandersetzt. Er tut es klug, ernst, konsequent, mit Geist und auch mit jener Portion Eigensinn, die nun einmal zu einem Bekenntnis gehört. Seine Art, die Dinge zu nehmen, ist gut, weil er den Leser an seinen Bemühungen um lebendige Erkenntnis teilnehmen läßt, wenn er von der Architektur und dem Kunstgewerbe spricht, neue Definitionen versucht und Fragen an die Zukunft richtet. Das Beste in seinen Ausführungen ist eine gesunde Vernunft, die das Aussprechen des Selbstverständlichen nicht scheut. Die Abbildungen des großformatigen Buches sind in Lichtdruck hergestellt. Sie zeigen Beispiele aus vielen Großstädten Europas. Die Unterschriften der instruktiv gewählten, mit dem Text aber nicht organisch verbundenen Abbildungen sind zu kurz gehalten; der Betrachter fragt nach Einzelheiten und erfährt nichts als den Namen des Architekten. K. Sch.

Georg Melchior Kraus von Eberhard Freiherrn Schenk zu Schweinsberg. Schriften der Goethe-Gesellschaft. 43. Band. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1930.

Eine liebenswürdige Studie über einen liebenswürdigen, von Barocktraditionen wohltätig geführten, aber im Konventionellen verharrenden Maler, Zeichner und Radierer des Goethekreises, der in den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts in Frankfurt a. M. geboren ist, in Paris das Entscheidende lernte, in Weimar dann Lehrer an der Zeichenschule wurde, auf Reisen nach Tirol und Oberitalien viel zeichnete und radierte und im Jahre 1806 gestorben ist. Bezeichnend ist, daß dem Künstler nicht so sehr um seiner selbst wegen dieses hübsch gemachte Büchlein gewidmet worden ist, sondern um seiner Verbindung mit Goethe willen und von der Goethe-Gesellschaft. K. Sch.

Potsdam von Helene Nostiz. Mit zwanzig Bildtafeln. Wolfgang Jess Verlag in Dresden.

Eine in Potsdam, in seine Straßen, seine Landschaft, seine Schlösser und Parkanlagen Verliebte hat dieses Buch geschrieben, nachdem sie sich vorher über das Historische genau und in allen Einzelheiten unterrichtet hatte. Das Buch würde ein guter Führer geworden sein, wenn der Ton sachlicher wäre und nicht immer wieder in eine Empfindsamkeit fiele, die etwas gartenlaubenartig anmutet. Vortreffliche Kenntnisse und oft gute Urteile, aber wie von einer ehemaligen Hofdame geschrieben. K. Sch.

Erna Pinner: Ich reise durch die Welt. Mit 104 Federzeichnungen der Verfasserin. Erich Reiß Verlag, Berlin 1931.

Afrika, Griechenland, Paris, Peru, Spanien, Palästina, Marokko, Westindien, Venedig, Ägypten, Kimberley, Monte-

negro, Korsika und noch einiges. Überall ist die unternehmende Verfasserin umhergesaust und hat über alles hübsche Berichte geschrieben, munter und anschaulich, die sich lesen, als wenn sie zuerst in Tageszeitungen erschienen wären. Hier interessieren vor allem die Zeichnungen. Sie sind dünn, blaß, in zarter Strichmanier und sehen nicht aus, als wenn sie Aug in Aug mit der Natur vollendet wären. Afrika sieht in diesen Zeichnungen aus wie Südamerika und wie Griechenland. Man braucht nicht die Welt zu durchreisen, um so zu illustrieren. K. Sch.

Friedrich Kaulbach. Erinnerungen an mein Vaterhaus von Isidore Kaulbach. Mit 8 Bildtafeln. Verlag von E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1931.

Pietätvolle Erinnerungen einer liebevollen Tochter an ihren Vater, dessen Kunst sie für bedeutend genug hält, um ihr ein dickes Buch zu widmen. Es ist mehr eine Privatangelegenheit der Verfasserin als eine Sache, die die Öffentlichkeit angeht. Wenn es noch wenigstens Wilhelm Kaulbach gewesen wäre! Das Buch hat nicht einmal den Reiz, der sonst fast jeder Lebensbeschreibung eigen ist. Es ist farblos. K. Sch.

Carlos und Nicolas von Rudolf Johannes Schmied. Mit vielen Bildern von Hans Meid. Erich Reiss Verlag, Berlin.

Illustrierte Bücher sind selten geworden; sie interessieren nicht mehr. Hoffentlich ist dieses von Hans Meid reich mit Federzeichnungen illustrierte Buch ein neuer Anstoß. Er hat die ihm gestellte Aufgabe vorzüglich gelöst, mit Geist und Geschmack, als ein würdiger Enkel Menzelschen Geistes. Leider mußte er seine graziös treffende Erfindungsgabe an einen recht unzulänglichen Text verschwenden: an eine Max und Moritz-Geschichte, die in Argentinien spielt und der es sowohl an Salz wie an Pfeffer fehlt. K. Sch.

Geliebter Sohn. Elternbriefe an berühmte Deutsche. Herausgegeben von Paul Elbogen. Ernst Rowohlt Verlag, 1930.

Der Band, der diesem vorausging, hieß „Liebste Mutter" und ist im gleichen Verlag erschienen. Unter den Empfängern der Briefe sind nur zwei bildende Künstler: Wilhelm Leibl und Anselm Feuerbach. Dennoch verdient die Sammlung auch an dieser Stelle eine empfehlende Anzeige. Daß die Briefe bis auf Karl den Großen zurückgehen, ist ja etwas gar zu gründlich. Sonst aber geben sie viel und vielerlei. Sie regen viele Fragen an und geben auf keine erschöpfende Antwort. Im übrigen ist ja alles Biographische interessant; so betrachtet ist das Buch in allen seinen Äußerungen anregend. K. Sch.

Moeller van den Bruck: Die italienische Schönheit. Dritte neubearbeitete Auflage. Mit 51 Abbildungen. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin.

Daß dieses charaktervolle Buch eines zu früh Gestorbenen jetzt neu aufgelegt werden konnte, ist ein Beweis, daß Qualität sich durchsetzt. Es ist in diesem Buch ebensoviel Wissen wie Willen, es ist zugleich objektiv und verhalten leidenschaftlich. Ein Nachteil ist die zu große Breite. Die fünfhundert Seiten hätten durch eine straffere Disposition klarer gegliedert werden können. Dennoch: Das Buch hat bereits seine Mission gehabt und wird sie noch weiterhin haben. K. Sch.

DAS STEINERNE BERLIN

VON

KARL SCHEFFLER

Über Architekturgeschichte und Städtebau sollte nicht allzu geistreich geschrieben werden. Das Thema verlangt mehr Sinn für ruhige Vernunft als Lust an scharfen Begriffszuspitzungen. Mit vorgefaßten Tendenzen aber ist im Historischen schon gar nichts auszurichten.

Das sollte sich Werner Hegemann gesagt sein lassen, der im Verlag Gustav Kiepenheuer, Berlin, einen starken illustrierten Band „Das steinerne Berlin" herausgegeben hat. Seine Arbeit verdient eine ausführlichere Anzeige, um ihrer Vorzüge und um ihrer charakteristischen Schwäche willen. Das Positive des Buches liegt in dem umfangreichen, klug, fleißig und mit viel Spürsinn zusammengebrachten Material zur Baugeschichte und Baupolitik Berlins. Dieses Material hätte genügt für ein vorzüglich orientierendes Buch. Leider zielte Hegemanns Ehrgeiz nach etwas anderem. Er hat sich „zeitgemäß" eingestellt und hat schlechterdings alle Tatsachen gewaltsam auf eine einzige Idee bezogen, auf eine Kampfidee, die gegen das Wohnungselend der Großstadt Berlin gerichtet ist. Das ist an sich eine fruchtbare Zeitidee und wert, daß ein so energischer und kenntnisreicher Mann ihr sein Leben weiht. Grotesk aber ist es, die komplizierte Baugeschichte Berlins ausschließlich sozial, ja sozialistisch zu sehen. Und ebenso grotesk ist es, dann noch tendenzvoll modernen Pazifismus hineinzumischen. Es hat hier zu einem bei allem Temperament eintönigen Moralisieren geführt. Dem Großen Kurfürsten und Friedrich dem Großen, zum Beispiel, wird alle Größe abgesprochen, sie werden als Kriegsverbrecher, als Verräter am Deutschtum entlarvt, und letzterer auch als Urheber des schlimmen modernen Wohnungselends. Was soll man sagen, wenn eine Abbildungstafel oben zwei Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs des Großen zeigt und darunter eine elende, enge Mietshauskammer, zur Illustrierung der Berliner Wohnungsmisere, mit der Unterschrift, Friedrich II. sei ein „besonderer Förderer des Berliner Schlafgängerwesens" gewesen. In solcher Weise wird immer wieder argumentiert; das ganze Buch ist wie eine historisch verbrämte Hetzrede, es ist durch und durch demagogisch. Mutig genug mag es scheinen; nur gehört heute nicht mehr viel zu dieser Art von Mut. Er ist Mode und hat ein Publikum. Es ist des Landes heute der Brauch, berühmte Staatsmänner der Vergangenheit zu kritisieren, als hätten sie die Verpflichtung gehabt, mehrere Jahrhunderte voraus die Entwicklung mit allen Details zu kennen und zu berücksichtigen. Wenn der Verfasser solche Prophetengabe von jedem Hohenzollern fordert, so hätte er als Schriftsteller wenigstens wahrscheinlich machen müssen, daß er selbst mit seinen Ideen der Zeit um ein Jahrhundert oder mehr voraus ist. Er ist aber ganz ein Kind seiner Jahrzehnte.

Dennoch lohnt es sich, sein Buch kennenzulernen: um des sehr ausführlichen, entlegenen und zum Teil sehr interessanten Materials und um der Erkenntnis willen, wieviel Fleiß, Intelligenz, Geduld und heftiger Originalitätsehrgeiz von Zeitgenossen dieser Art in den Dienst einer bis zur Narrheit übersteigerten Sozialmoral gestellt wird.



W. LEIBL, BILDNIS FRAU MAYR. 1891
22,5 : 20,5 cm. MARK: 23000



W. TRÜBNER, KARTOFFELACKER IN WESSLING
62,5 : 77 cm. MARK: 14000

SAMMLUNG M. BÖHM, VERSTEIGERT AM 28. I. BEI RUD. LEPKE, BERLIN

DIE SAMMLUNG BÖHM

Selten ist das Ergebnis einer Versteigerung mit größerer Spannung erwartet worden als bei der Sammlung Böhm, die in wirtschaftlich schwerster Zeit die höchsten Anforderungen an die deutschen Sammler und Händler stellte. Das Ergebnis muß im ganzen in Anbetracht der schwierigen Lage als außerordentlich günstig bezeichnet werden. Wurden auch im allgemeinen Höchstpreise, wie sie in den letzten Jahren genannt und zum Teil vermutlich auch von dem Sammler selbst bezahlt worden sind, nur in einigen Ausnahmefällen erzielt, so ist doch auf einem entsprechend geminderten Niveau viel und gut verkauft worden. Einige Hauptpreise mögen folgen:

Böcklin „Kampf der Centauren" 44000 Mark. Feuerbach „Nanna" 20000 Mark. Leibl „Bauernmädchen mit Tiroler Hut" 45000, Frau Mayr 23000, Mädchenkopf 21000 Mark. Liebermann „Judengasse" 30000, „Atelier" 13500, „Netzflickerinnen" 20000, „Bauernhof in Barbizon" 17000, „Häuser in Scheveningen" 11000, „Selbstbildnis" (1902) 8600 Mark. Menzel „Hofball in Rheinsberg" 20000, „Friedrich der Große bei Pesne" 26000 Mark. „Stilleben" von Schuch zwischen 5000 und 12500 Mark. Spitzweg „Ständchen" 20500, „Wirtschaft am Meer" 12000 Mark. Thoma „Schloß Mainberg" 15000, „Säckingen" 11200, „Zitronenverkäuferin" 13000 Mk. Unter den zahlreichen Bildern von Trübner wurden am höchsten bezahlt: das „Mädchen mit Pelzkragen" mit 15000 und der „Kartoffelacker" mit 14000 Mark. Erstaunlich hoch war der Preis für ein Bild von Uhde, das 17000 Mark brachte, und das große Bild von Zügel, das mit 11000 Mark zugeschlagen wurde. Noch merkwürdiger in dieser Umgebung 8200 Mark für ein „Kinderbildnis" von F. A. Kaulbach. Dagegen kostete ein prachtvolles großes „Stilleben" von Corinth nur 9000 Mark. Unter den Zeichnungen wurde Leibls „Porträt des jungen Reindl" mit 6000 Mark ebenso hoch bewertet wie zwei Blätter von Menzel: „Der Hochaltar" 3200 und eine „Illustration zum Zerbrochenen Krug", die 8000 Mk. brachte.

Vorbericht

Im März werden von den Firmen Ball und Graupe die Sammlungen Erich von Goldschmidt-Rothschild in Berlin und Dr. Hans Wendland in Lugano versteigert.

Bei der Sammlung Goldschmidt-Rothschild liegt das Schwergewicht auf den Arbeiten des Louis XV.: man kennt die anmutige Parkszene von Pater und die virtuosen zwei Zeichnungen von Moreau le Jeune zu der berühmten Folge des „Monument du Costume". Erwähnenswert sind dann vor allem die Bronzearbeiten von Caffieri und Falconet, Lackmöbel von Dubois, Oppenord und Jacob und kostbare Aubussongarnituren. Die hiesigen Sammler dürften sich vornehmlich für die frühen Meißener Geschirre aus der Herold-Zeit interessieren.

Bei der Sammlung Wendland überwiegen die Gegenstände der Louis-XVI.-Zeit, die durch Möbel hoher Qualität vertreten ist.

M. Eisenstadt



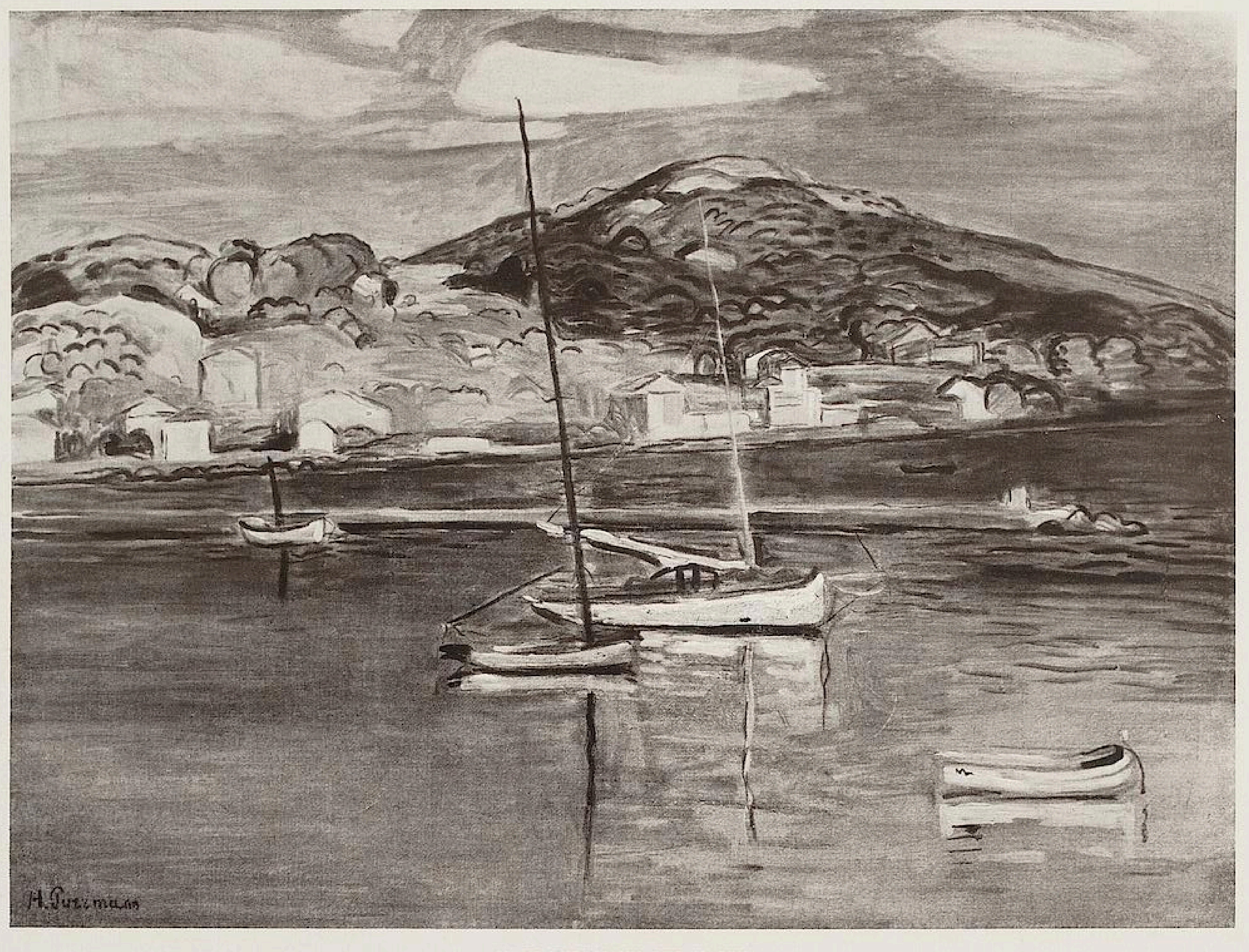
A. MENZEL, HOFBALL IN RHEINSBERG
GOUASCHE. 1862. 31:41 cm. MARK: 20000



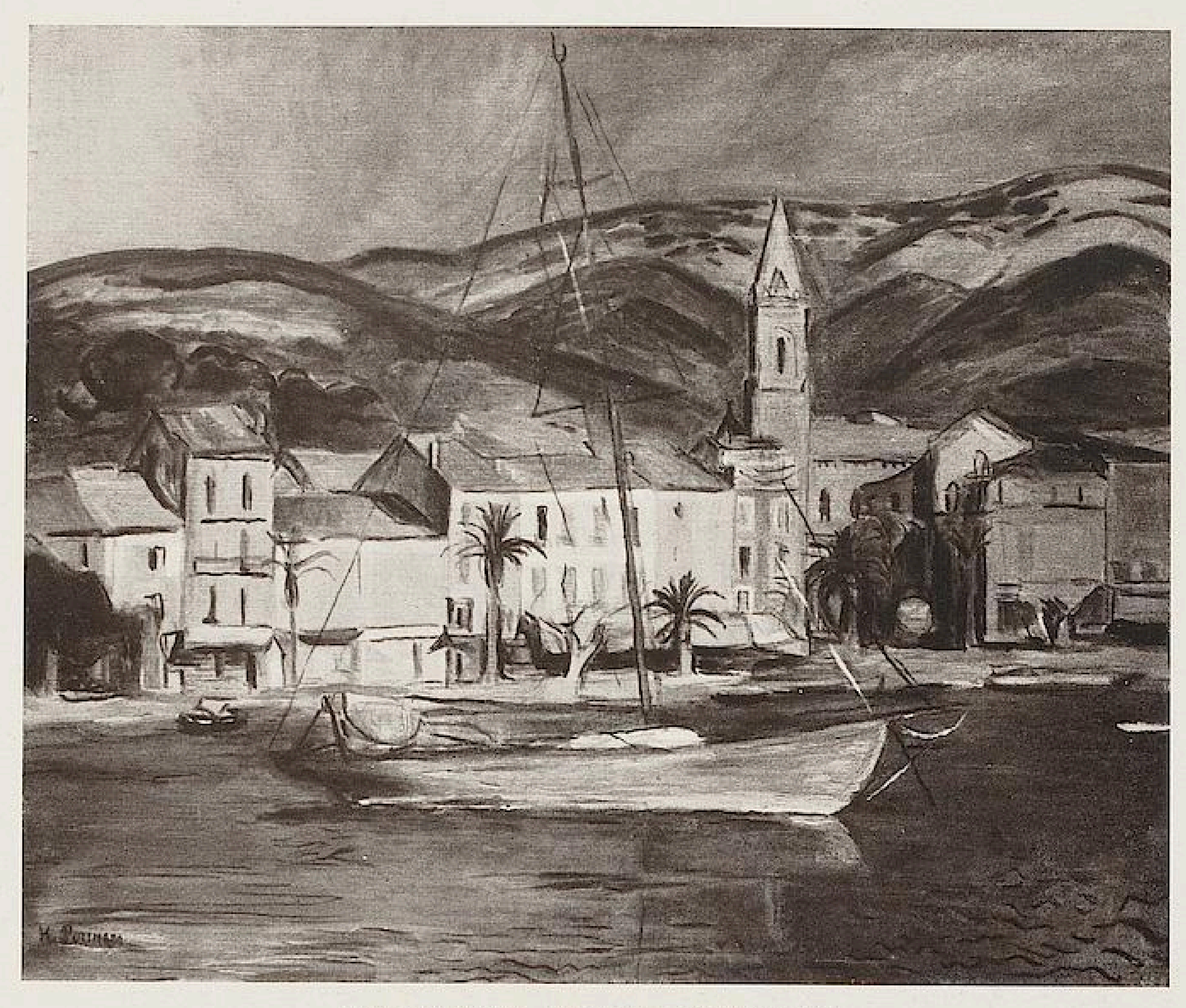
M. LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. 1909. 125:175 cm. MARK: 30000

SAMMLUNG M. BÖHM, VERSTEIGERT AM 28. I. BEI RUD. LEPKE, BERLIN

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



HANS PURRMANN, DER HAFEN



HANS PURRMANN, UFERSTRASSE MIT KIRCHE

HANS PURRMANNS LANDSCHAFTEN
AUS DEM JAHRE 1930
VON
KARL SCHEFFLER

Sie waren während der letzten Wochen in der Berliner Secession ausgestellt und füllten den Hauptraum des alten Hauses. In einem Nebenraum waren einige ältere Arbeiten zu sehen: Landschaften, Stilleben und Interieurs. Dadurch waren Vergleichsmöglichkeiten anschaulich gegeben. Die neuen Landschaften sind in einem kleinen Städtchen der französischen Riviera entstanden; man sieht überall denselben Ort, von vielen Standpunkten aus: ein schmaler Häuserstreifen zwischen Gebirge und Meer. Wie die bekannten Bilderfolgen Monets oder wie die Wannseegärten Liebermanns, zeigen auch diese Bilder, daß die kleinste Motivenwelt etwas Unerschöpfliches haben kann, wenn ein Malerauge sie liebevoll und lebendig betrachtet.

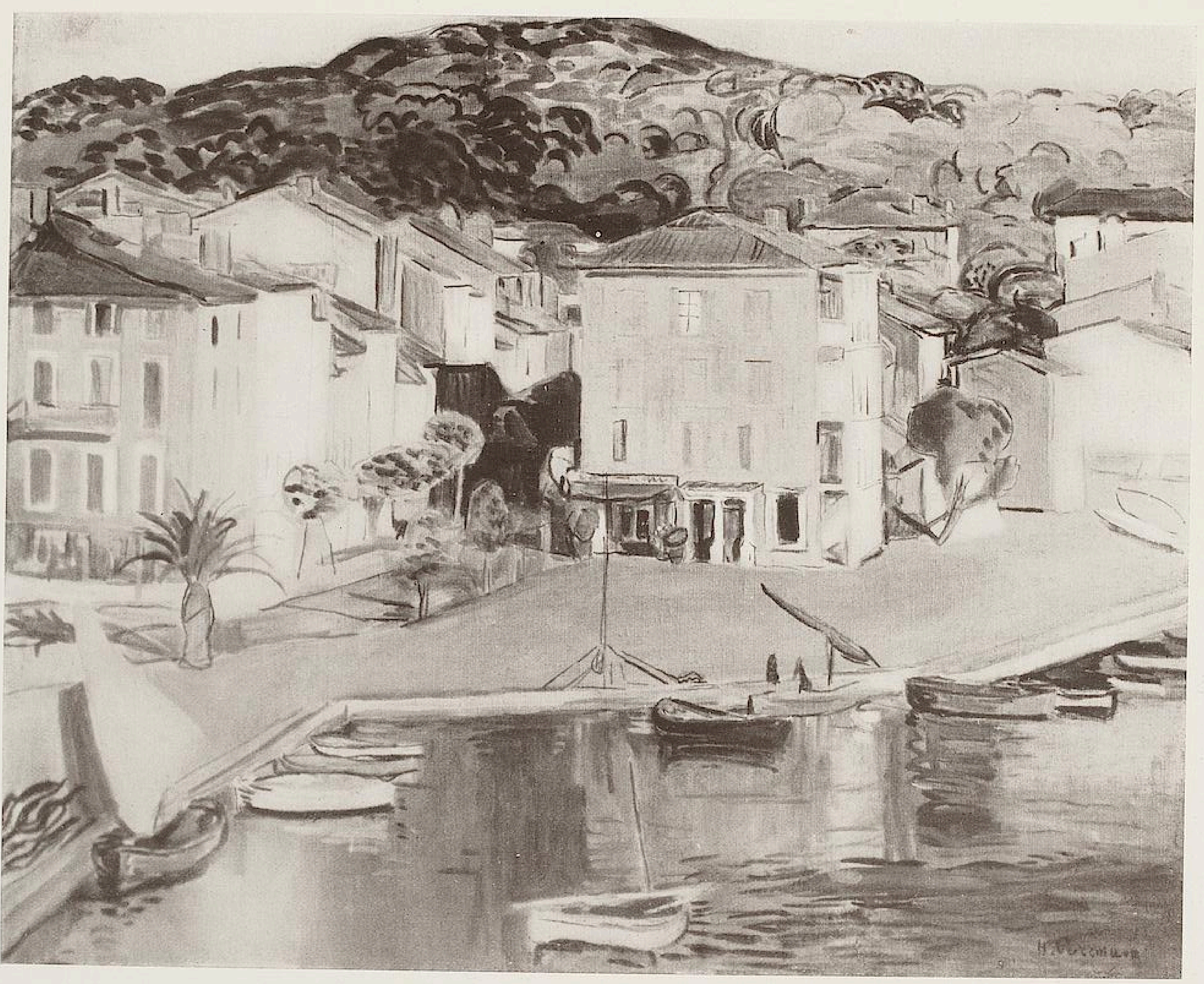
Wir haben in diesen Heften oft ausgesprochen, wie sehr wir Hans Purrmann als Maler schätzen. Wir schätzten in seinem Wesen von je den großen Ernst, die Lauterkeit des künstlerischen Wollens, die Kultur eines ergründend gewordenen Handwerks, die tiefe Einsicht einer Begabung, die es sich nie leicht gemacht hat, und den männlichen Geschmack; wir schätzten in Purrmann immer den besten und selbständigsten der Matisseschüler, einen der ganz weni-



HANS PURRMANN, STRASSE MIT DENKMAL

gen echten Koloristen, die die deutsche Malerei besitzt, und einen Künstler, von dem unendlich viele gelernt haben, weil seine Bilder — um mit Leibl zu reden — Professoren sind. Wenn wir den Bildern etwas wünschten, so war es zuweilen ein höherer Grad von Spontaneität, von unmittelbarer Gefühlskraft — jene halbe Flasche Sekt, die Bismarck im deutschen Temperament vermißte! Es war immer ein wenig, als ginge der Maler bei sich selber zu fleißig in die Schule.

Diese Zurückhaltung dem naiven Erlebnis gegenüber ist in den neuen Bildern fast verschwunden. Wie und warum sie gewichen ist, das ist sehr aufschlußreich. Es darf darüber gesprochen werden, weil das Persönliche in diesem Falle von allgemeinstem Interesse ist. Purrmann ist im Jahre 1929 sehr krank gewesen und ist im Frühling 1930 als Genesender in den Süden gefahren. Es war eine jener Krankheiten, bei denen die Gesundung mit einem starken und beglückenden Aufschwung des Lebensgefühls verbunden ist, fast mit dem Erlebnis einer zweiten Jugend, einer neuen Besitznahme von Welt und Leben. Während dieser Wiedergeburt — die ich nachzufühlen vermag, weil ich sie aus gleichen Ursachen einst kennen gelernt habe —, sind die neuen Bilder entstanden, dieses Erlebnis hat nun jene unmittelbare Empfindungskraft gelöst, die früher etwas kühl und spröde zurückgehalten worden ist. Das Schauspiel vermag zu ergreifen, weil ein in vielen Jahrzehnten zäh und klug erworbenes Können, weil alle die in Selbstverantwortung schwer erarbeiteten Fähigkeiten jetzt dem reifen Manne erst wahrhaft zu blühen beginnen, weil dieser Anblick menschlicher Erlösung einer immer etwas zu streng disziplinierten Kunst schön ist. Früher drängte sich das selbstge-



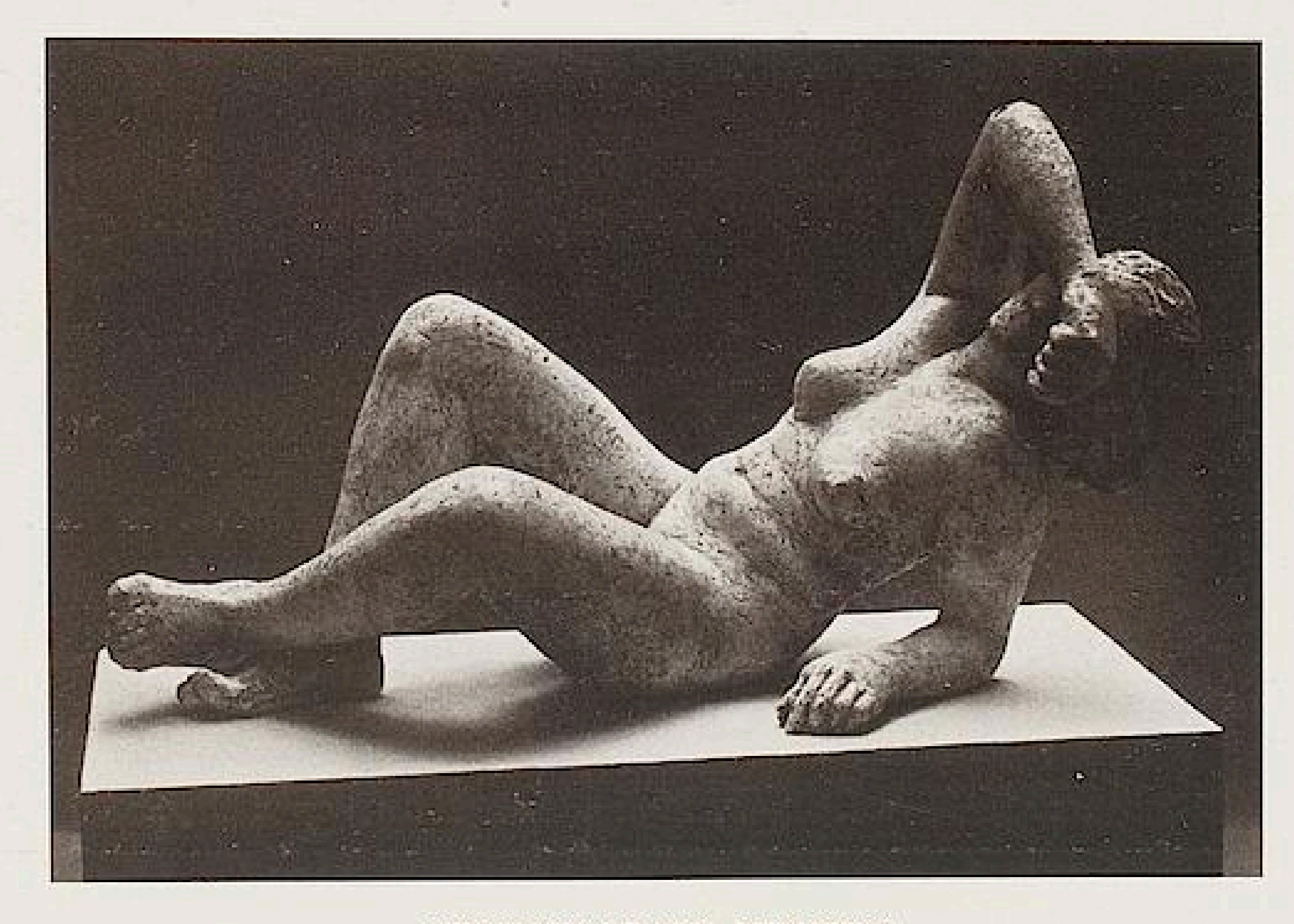
HANS PURRMANN, DIE STADT VOR DEM BERG

fundene Gesetz farbiger Kontraste ein wenig vor, es schimmerte stets die Idee der Komposition durch; jetzt strömt die Lebensempfindung voll dahin. Doch ist dabei vom notwendigen Kunstkalkül nichts verloren gegangen; nichts, was schon da war, ist aufgegeben. Doch ist Entscheidendes hinzugekommen.

Die Lehre, die hierin liegt, sollte gerade heute nicht übersehen werden. Sie ist meisterhaft formuliert in dem Ausruf Franzens in Goethes „Götz von Berlichingen“: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!“ Dichter oder Maler, das gilt hier gleichviel. Handwerk, Kenntnis der Mittel und Einsicht — das ist Voraussetzung; entscheidend für den bleibenden Wert ist die Gefühlskraft. Hier wirkt sie sich nun aus als Folge einer überstandenen Krankheit. Sollten da nicht die vielen mathematisch grübelnden Maler unserer Zeit nachdenklich werden? Hier zeigt ihnen — ohne Prätention — ein Maler, der ein ganzer Mensch ist, daß in der spontanen Gefühlskraft alle Elemente der Kunst vollkommener und reiner enthalten sind als in der klügsten Rechnung. Darf man auf Grund dieses kleinen alltäglichen Lebenswunders nicht grundsätzlich sagen: empfinde und du wirst erfinden? Immer vorausgesetzt natürlich die Begabung, jene eingeborene Fähigkeit, Erregungen in Formen zu fassen, die die geheimnisvolle Kraft haben, sich im Betrachter rückwärts wieder in ähnliche Erregungen zu verwandeln. Purrmann hat die Gabe zur Genüge. Jetzt kam das beglückende Erlebnis hinzu, und die Folge war die schönste Sommerernte, die dieser Maler jemals heimgebracht hat.

Es ist die Ernte eines Malers, der noch vor dem Motiv redlich zu malen wagt, der vor der Natur von der Natur zu abstrahieren vermag und der in der Studie schon, durch Auslassen, Verstärken und Zusammenfassen, die künstlerische Übertragung herstellt, weil er anders als kunstmäßig überhaupt nicht anschauen und denken kann. Diese neue Kollektion wirkt wohltätig, weil die Malerei so menschlich einfach anmutet, weil sie unter der Kontrolle der Erfahrung leicht geblieben ist, weil sie sich, bei allem Ernst, vieldeutig spielerisch gibt, weil sie von der Wahrheit der Anschauung lebt und doch festlich gesteigert erscheint, weil die Bilder zu Ende geführt sind, ohne die Frische des ersten Wurfs einzubüßen, weil in der Gesamtheit der Bilder etwas Edles ist, ein heiteres lyrisches Glück, weil es Naturbekenntnisse sind eines „ganz von einer Empfindung vollen Herzens“.

Purrmann ist weder Lehrer einer öffentlichen Anstalt noch hat er Schüler. Dennoch ist er — ungewollt — einer der wichtigsten Lehrer der deutschen Malerei. Sein Arbeiten hat etwas Beispielhaftes. Und sein Menschliches hat es auch. Weil er nämlich, wie alle echten Naturen, lebt, was er lehrt.



HEINRICH DRAKE, LIEGENDE
AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN



HANS PURRMANN, HÄUSER AM HAFEN



HANS PURRMANN, DIE PALME



TIERFABEL. AUS EINER HANDSCHRIFT DES 15. JAHRHUNDERTS
TEHERAN, GULISTAN-MUSEUM

DIE AUSSTELLUNG PERSISCHER KUNST IN LONDON

VON

ERNST KÜHNEL

Als man 1910 in München eine große Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst unternahm, war das in mehr als einer Hinsicht ein Wagnis. Abgesehen von dem finanziellen Risiko war es fraglich, ob es gelingen würde, eine genügend große Zahl wirklich bedeutender Objekte zusammenzubringen und für ihre ästhetischen Werte den richtigen architektonischen Rahmen zu finden. Beides gelang über Erwarten, und die Münchener Veranstaltung wird in ihrer Art als organisatorische und künstlerische Leistung unerreicht bleiben. Und doch war ihr ein eigentlicher Publikumserfolg nicht beschieden. In breiteren Kreisen vermißte man wohl angesichts der sachlich lockeren Aufstellung in nüchternen, gekalkten Räumen und architektonisch strengen Vitrinen die erwartete heitere Bazarnote, und es war noch ein Glück, daß wenigstens in der Handelsabteilung der „Märchentraum des Orients“ nach wie vor in Erfüllung ging.

Jetzt, nach zwanzig Jahren, ist man in London einen Schritt weiter gelangt. Man hat sich auf persische Kunst beschränkt, ungeachtet der selbst in Fachkreisen geäußerten Bedenken, ob das nicht ein zu enges Programm für die weiten Säle der Royal Academy sei und ob bei nur zwei Monaten Dauer ein genügend lebhafter Besuch zu erwarten sei, um die ganz erheblichen Kosten einigermaßen zu decken. Die Räume wurden völlig gefüllt, zum



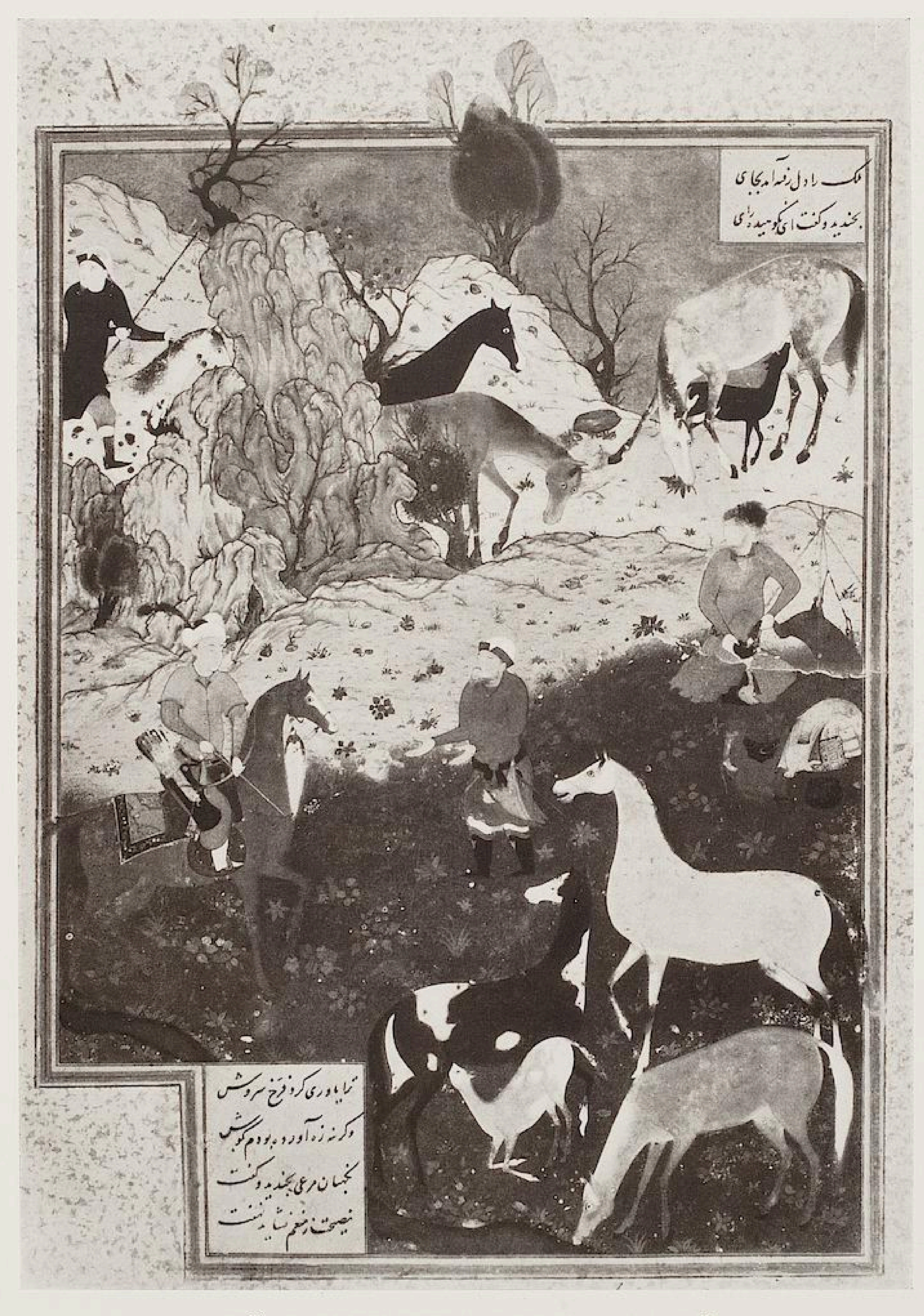
FIGÜRLICHER SEIDENSTOFF DES 16. JAHRHUNDERTS
KIEL, THAULOW-MUSEUM

durch eine aufregende Alarmvorrichtung gegen die leiseste Berührung gesichert. Aber das Interesse des Publikums konzentriert sich erfreulicherweise nicht auf diese aufdringlichen Schaustücke, sondern man wandelt langsam von Raum zu Raum in sachlicher Betrachtung an Hand des Katalogs, von dem eine Woche nach Eröffnung schon zwanzigtausend Exemplare verkauft waren. Dieses überaus günstige Ergebnis, zu dem freilich die lebhafte Anteilnahme der englischen Tagespresse und verschiedener Zeitschriften wesentlich beigetragen hat, liefert zweifellos den Beweis, daß ein Verständnis für die Kunst des näheren Orients bei geschickter Organisation heute auch in breiteren Kreisen zu wecken ist.

Die Ausstellung umfaßt die persische Kunst von der vorgeschichtlichen Zeit bis ins neunzehnte Jahrhundert, und die historische Gruppierung wurde wenigstens in großen Zügen einigermaßen eingehalten. Sie hebt an mit den in den letzten Jahren in Luristan gefundenen bronzenen Pferdegebissen, Geschirrteilen und dergleichen, die in dieser Landschaft anscheinend jahrhundertelang beim Bestattungskult eine große Rolle gespielt haben. Gilgameschmotive und verschiedene Fabeltiere kommen in immer neuen Variationen vor, sehr dekorativ behandelt, mit Anklängen an hettitische und skythische Formen. Die zeitliche Festsetzung macht vorerst noch große Schwierigkeiten; jedenfalls dürften auch die spätesten Beispiele vor 550 v. Chr. entstanden sein. Die prähistorische Keramik von Susa und Nehawand ist nur mit wenigen Nummern vertreten.

Aus der Epoche der Achämeniden sind einige Steinreliefs aus Persepolis ausgestellt. Unter den Metallarbeiten fällt der silberne Gefäßhenkel in Form eines geflügelten Steinbocks aus dem Berliner Antiquarium — das Gegenstück aus dem Louvre fehlte — durch die geradezu klassische Modellierung des Tierkörpers und die feinfühlige Stilisierung für

Teil in recht gedrängter Anordnung, man verzichtete sogar darauf, sie für diesen Zweck besonders herzurichten, und der Erfolg ist erstaunlich. Nur zu bestimmten Tagesstunden läßt der Andrang nach, so daß die Gegenstände mit Muße betrachtet werden können. Allerdings ist für einige Sensationen gesorgt: die „lebensgroße“ farbige Nachbildung eines der imposanten Portale der Königsmoschee in Isfahan, mit einem Spiegelbecken aus schwarzem Glas davor, den riesigen, zwölfseitigen Seidenteppich vom Grabe Schah Abbas II. in Kum, sinnvoll mit Lebensbäumen eingezäunt, und die Kostbarkeiten aus persischem Hofbesitz, schwer goldene, mit Emails und funkelnden Edelsteinen besetzte Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts,



BEHZÂD, DIE PFERDEKOPPEL. MINIATUR ZU SA'ADI'S BUSTÂN

KAIRO, BIBLIOTHEK

mit Ausguß in Hahnenform und krummstabähnlichem Henkel, am Körper graviert, aus den Ausgrabungen von Abusir el-Melek (Abb. S. 234).

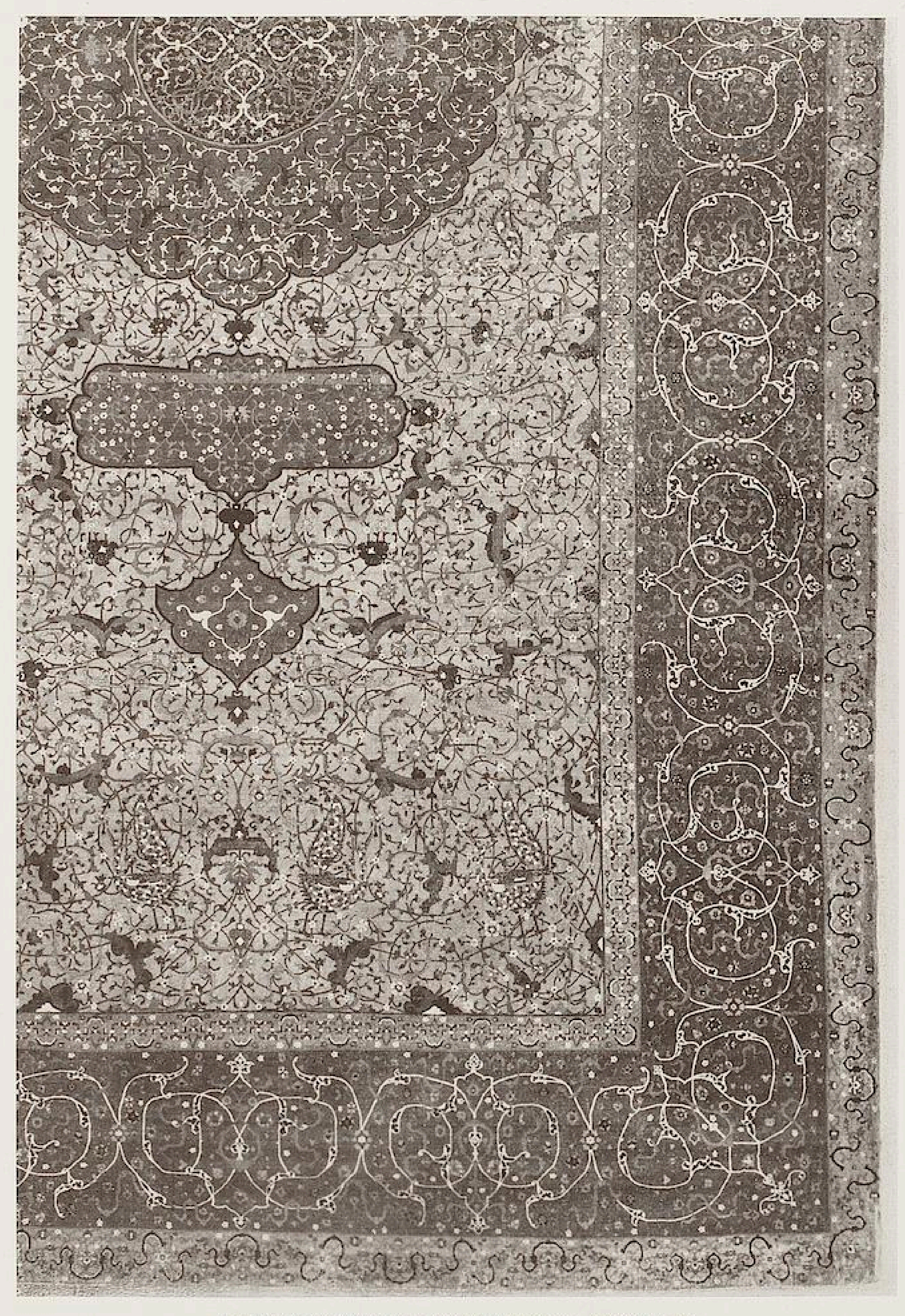
Das Hauptkontingent stellte natürlich das islamische Persien, dessen sämtliche Kunsttechniken hier zweifellos in umfassenderem Maße veranschaulicht werden als 1910 in München und 1926 — in wesentlich engerem Rahmen — in Philadelphia. Selbst der vielgereiste Spezialist wird hier auf allen Einzelgebieten Überraschungen erleben, und er wird der Ausstellungsleitung besonderen Dank wissen, daß sie sich so streng wie möglich an die geographischen Grenzen des Programms gehalten und der Versuchung, die Nachbarländer mit hereinzuziehen, widerstanden hat. Nur so war ein verhältnismäßig klares Bild von der nationalen Stilgestaltung zu gewinnen, und der Umstand, daß die persische Regierung mit Leihgaben aus Hof- und Staatsbesitz, aus Moscheen und Mausoleen nicht kargte, konnte dazu nur in günstigstem Sinne beitragen.

Den stärksten Eindruck bekommt man wohl von den Miniaturen. Es sind nicht nur alle Richtungen vertreten von der Bagdader Schule des dreizehnten Jahrhunderts, die jetzt auch in ihrer persischen Abzweigung deutlich wird, bis zu den Isfahaner Meistern der Spätzeit, sondern aus allen Epochen wirklich erlesene Werke. Die Anfänge des Mongolenstils zeigen die berühmte Chronik des Rashid ed-din von 1310 (R. Asiatic Society und Bibliothek in Edinburg) sowie einige frühe Bilderausgaben des Schahnameh; um 1400 finden wir ihn in voller Blüte in mehreren Qazwini-Handschriften und in Arbeiten der Herater Richtung. Unter diesen fällt ein Fabeltext aus dem Museum in Teheran durch die koloristisch reiche und stimmungsvolle Behandlung landschaftlicher Kompositionen besonders auf (Abb. S. 229); der lehrhafte Zweck der Darstellungen ist dem Maler sichtlich nur ein Vorwand zur liebevollen Schilderung der Natur. Aus derselben Sammlung stammt ein 1429 datierter, für den bekannten Bibliophilen



SEIDENTEPPICH VOM MAUSOLEUM SCHAH ABBAS II. IN KUM
DATIERT 1671

den kunstgewerblichen Zweck besonders auf (Abbildung S. 237). Die allerdings an Kunsterzeugnissen arme parthische Periode vermißt man so gut wie ganz, während die der Sasaniden zwar nur mit wenigen Seidenstoffen, dafür aber mit einer stattlichen Zahl imposanter Metallarbeiten — vor allem Silber- und Bronzegerät aus den berühmten Beständen der Ermitage — wirkungsvoll hervortritt. Ein kaum bekanntes, für den fast barocken Ausklang dieser Epoche charakteristisches Stück sandte das Arabische Museum in Kairo: eine Bronzekanne



RANKENTEPPICH DES 16. JAHRHUNDERTS. AUSSCHNITT

BES.: SIR J. DUVEEN, LONDON, FRÜHER IM SCHLOSS ZU DESSAU



SASANIDISCHE BRONZEKANNE MIT GRAVIERUNG

KAIRO, ARABISCHES MUSEUM

Baisonqur Mirza hergestellter Firdusi mit zwanzig ganz prächtigen, hervorragend erhaltenen Miniaturen, meist Architektur- und Gartenszenen.

Von den großen Meistern der folgenden Epoche ist Behzâd erfreulicherweise mit einer erheblichen Anzahl sicher signierter Blätter vertreten, so daß man hier wirklich einmal Gelegenheit hat, ihn gründlich zu studieren. Sa'adi's Bustân aus der Bibliothek in Kairo, datiert 1488/89, enthält sechs Bilder, die sämtlich authentische Bezeichnungen tragen, und unter ihnen ist eine Darstellung mit Pferden auf der Weide wohl die reizvollste (Abb. S. 231). Sie zeigt ihn als den großen Reformator, der die persische Malerei von der mongolischen Überlieferung befreit und ihr eine neue, ausgesprochen nationale Richtung weist. Das Motiv der sich tummelnden Pferde gibt ihm Anlaß zu Bewegungsstudien, wie man sie bis dahin kaum kannte, die Möglichkeiten farbiger Abstufung in den Tierkörpern weiß er bei dem erstaunlichen Reichtum seiner Palette voll auszunützen, und auch rein bildmäßig ist der Vorwurf mit großer Sicherheit behandelt. Qâsim Ali, Sultan Mohammed, Mohammedi, die verschiedenen Riza und andere bekannte Namen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kommen unter anderem auf den in großer Zahl zur Ausstellung gelangten Einzelblättern vor und bieten ein zuverlässiges Material für stilkritische Vergleiche.

Von Teppichen sind aus dem Mausoleum in



FAYENCESCHÜSSEL, 11.—12. JAHRHUNDERT
LONDON, SAMMLUNG O. RAPHAEL

Kum außer dem bereits genannten Hauptstück noch einige kleinere nach London gelangt, ebenfalls aus Seide, von ähnlich feiner, samtartiger Knüpfung mit Baum- und Staudendekor und eingestreuten Vögeln. Einer von ihnen (Abb. S. 232), für seinen Platz besonders abgepaßt, zeigt in der Borte den Namen des Knüpfers Na'amet-ullah aus Djauscheghan und das Datum 1082 H. (1671), ist also als zuverlässiges Dokument von besonderem Wert. Die sogenannten Polenteppiche stehen dieser Gruppe zum Teil noch recht nahe, wenn sie auch meist früher anzusetzen sind. Unter ihnen ragt ein Exemplar aus dem Besitz der Grafen Branicki, mit reichem Dekor von Drachen und Blumen, durch sein großes Format 7,5:3,5 m und die vorzügliche Erhaltung besonders hervor. Unter den wollenen Tierteppichen, von denen die meisten von früheren Ausstellungen her bekannt sind, ist ebenfalls ein Prunkstück polnischer Herkunft (Fürst Roman Sanguszko), bei dem auch menschliche Figuren in dem streng gegliederten Dekor verwendet sind, sehr leuchtend in den Farben. Er soll 1621 erbeutet sein. Wir nennen noch den 1521 datierten, erst vor wenigen Jahren bekannt gewordenen Jagdteppich aus dem Museo Poldi Pezzoli in Mailand, ferner das Gegenstück zu dem berühmten Ardebilteppich von 1539 (Sir J. Duveen) und vor allem den an ornamentaler Schönheit nicht leicht zu übertreffenden großen Rankenteppich mit gelbem Grund aus anhaltischem Hofbesitz, den kürzlich ebenfalls Sir J. Duveen

erwarb (Abb. S. 233). Die Führung der Arabeskenranken in der hier mit unerhörter Meisterschaft gezeichneten und abgetönten Borte zeigt denselben spielerischen Linienschwung, der im Fayencemosaik und im Fliesenbelag der safawidischen Prachtbauten den Höhepunkt des persischen Zierstils bedeutet. Unter den Vasenteppichen behauptet der des Berliner Schloßmuseums wohl den ersten Platz, und von den anderen Gattungen sei nur noch der Gebetsteppiche Erwähnung getan, von denen sich eine stattliche Reihe zusammengefunden hat.

Fast lückenlos läßt sich die Entwicklung der persischen Seidenweberei verfolgen. Unter den Stoffen mit sasanidischen Nachwirkungen fällt der des Nektegin aus St. Josse (jetzt im Louvre) mit den gegenständigen Elefanten und dem Kamelfries jedem Besucher auf; er vermittelt den Übergang zu einer bereits rein seldschukischen Gruppe, die erst in den letzten Jahren durch Funde in Persien so bereichert wurde, daß sie nunmehr gestattet, ihr weitere bisher fragliche Stücke unbedenklich zuzuweisen. Sie scheint größtenteils aus khorasanischen Werkstätten hervorgegangen zu sein. Die Mongolenepoche tritt nicht genügend hervor, aber dafür ist die große Blüteperiode des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts desto glänzender vertreten. Die bekannten Bestände der europäischen und amerikanischen Sammlungen an figürlichen Seidenstoffen, Brokaten, Samten und Samtbrokaten werden ergänzt durch einige prächtige Beispiele aus persischem Besitz, und auch ein bislang kaum beachtetes Stück aus einer deutschen Sammlung (Thaulow-Museum in Kiel, Abb. S. 230) kommt hier erstmalig ganz zur Geltung. Bei diesem ist die Musterung insofern besonders interessant, als hier nicht wie üblich in durchgehendem horizontalen Rapport das Motiv wechselt, sondern von der Mitte der Bahn aus nach beiden Seiten orientiert ist. Unter den Samten ist der aus San Marco in Venedig, mit einer persischen Interpretation der Verkündigung, besonders hervorzuheben. Die Zahl der Brokate des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit Reihen von einzelnen Blüten und Stauden dürfte das Hundert erheblich überschreiten; auch an sogenannten Polenschärpen und kaukasischen Stickereien des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, zum Teil mit figürlichem Dekor, fehlt es nicht.

Wenn die Keramik in dieser Aufzählung erst an vierter Stelle erscheint, so soll damit nicht gesagt sein, daß die Auswahl weniger glücklich war als bei den anderen Techniken. Man wird im Gegenteil betonen müssen, daß hier das reichlich verfügbare Material besonders gewissenhaft gesichtet, klar geordnet und geschmackvoll aufgestellt wurde. Aber gerade Fayencen sind aus Persien in den letzten Jahrzehnten in so erheblichen Mengen auf den Markt gekommen, daß nicht annähernd die Überraschungen zu erwarten waren, wie sie zum Beispiel die Münchener Ausstellung bot, obwohl damals einzelne Gattungen wie die seither besonders geschätzte und bereits mit Erfolg gefälschte frühe Ghabri-Ware mit Ritzdekor überhaupt noch nicht bekannt waren. Einige Schüsseln und Teller mit kräftig gezeichneten Tierfiguren vor Rankengrund (Abb. S. 235) zeigen diesen Stil in voller Entfaltung, und es scheint durchaus berechtigt, daß man daneben auch die gleichzeitige sogenannte Samarra- und Samarkand-Ware zeigte, beide in Nachbargebieten entstanden, aber vielfach in Persien gefunden. Die sogenannten Minai-Fayencen von Raghes (um 1200), mit bunter Bemalung auf weißem oder türkisgrünem Grund, füllen mehrere Vitrinen; eine außergewöhnlich große Schüssel der Sammlung Kelekian stellt in einem Gewimmel von etwa hundert Personen in miniaturartig feiner Zeichnung einen Lagerüberfall durch einen Seldschukenfürsten dar, dessen Reiterführer durch Beischriften namentlich bezeichnet, leider aber historisch nicht einwandfrei zu ermitteln sind. Fast ebenso stattlich ist die Lüsterserie mit einigen datierten Beispielen. Die verschiedenen Abwandlungen der Sultanabad-Keramik sind vollzählig und in charakteristischen Beispielen da, von den späteren Gattungen natürlich vor allem die Halbfayencen in Nachahmung chinesischer Blauporzellane. Was die Architekturkeramik angeht, so hat der Antiquar Rabenou eine ganze Gebetsnische und einen Sockelfries aus Fayencemosaik herbeigeschafft, und auch die Fliesentechnik konnte man in ihren verschiedenen Auswirkungen kennen lernen.

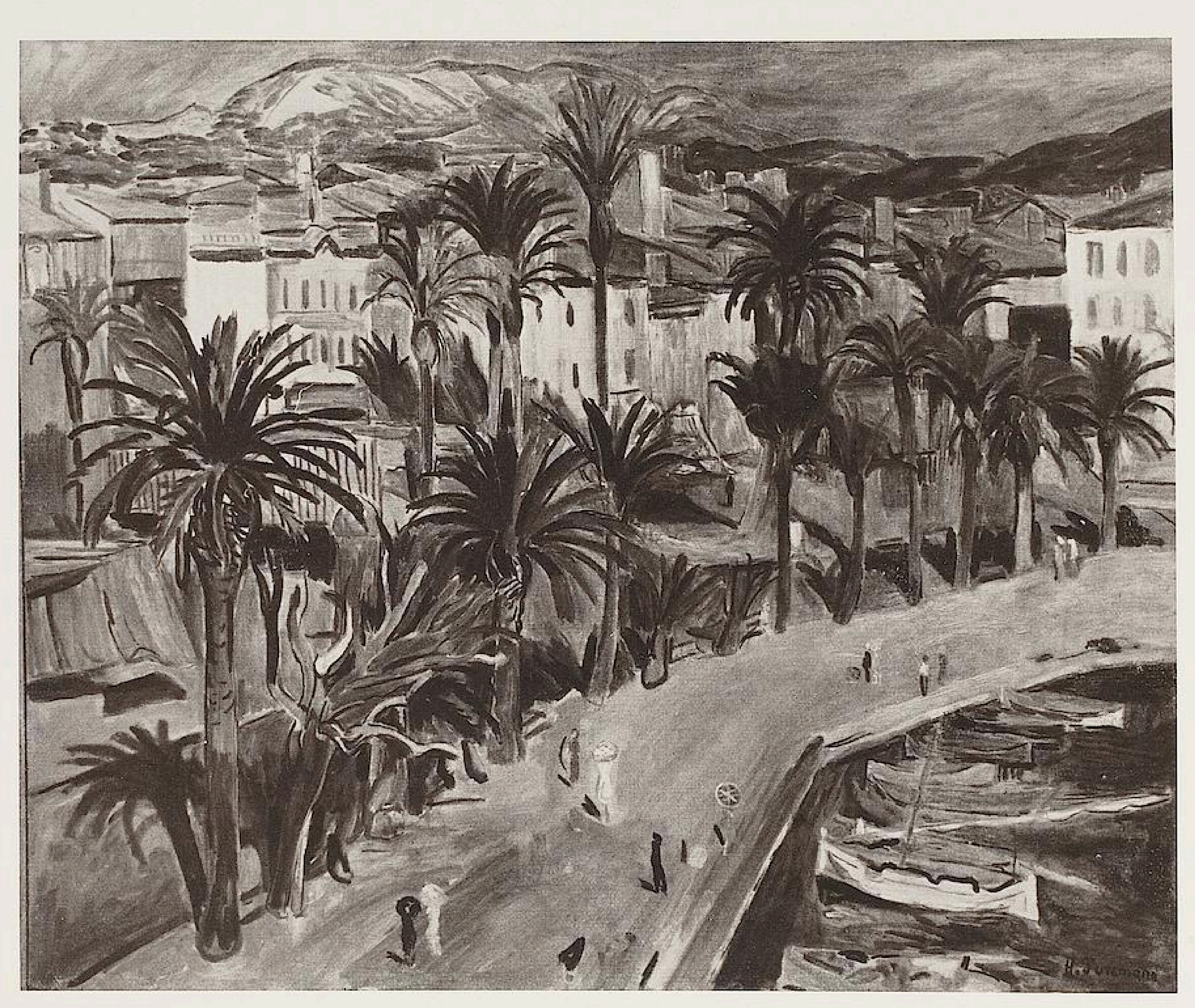
Unter den Bronzen hebt sich vor allem die Khorasangruppe des elften bis zwölften Jahrhunderts, mit Gravierung und Tauschierung, anfangs nur in Kupfer, später auch in Silber, deutlicher als bisher heraus; einige Beispiele des dreizehnten Jahrhunderts darf man mit Wahrscheinlichkeit als persische Arbeiten im Mosulstil bezeichnen, und

ebenso läßt sich die weitere Gestaltung in der Mongolenperiode erkennen. Eine Sensation unter den Metallarbeiten bildet der Silberschatz der Sammlung Harari: Kästen, Flaschen, Kannen, Löffel und anderes Gerät kleinen Formats, mit getriebenem Relief und mit Inschriften und Ornamenten in Niello, vermutlich noch aus dem elften Jahrhundert. Etwas schlichter ist eine weitere Serie von Silbergefäßen aus dem Teheraner Museum dekoriert, nämlich nur mit Niellostreifen, die eine ziemlich gleichlautende Widmung auf einen noch nicht festgestellten Fürsten enthalten. Die Waffen lassen sowohl hinsichtlich der Auswahl wie der Aufstellung am ehesten zu wünschen übrig; sie sind eigentlich nur notdürftig untergebracht und die wirklich bemerkenswerten Stücke nicht genügend hervorgehoben.

Wir erwähnen schließlich noch eine stattliche Zahl schöner Einbände in den verschiedensten Zierverfahren, mehrere mit guter Lackmalerei, und unter den vereinzelt dastehenden Objekten vor allem den großen Holzsarkophag des Rhode-Island-Museums mit reicher Schnitzerei in Schrift und Ornamenten den Namen der Meister und des Bestellers sowie der Datierung 1472. In einem abgetrennten Raum hat A. U. Pope, dem als Organisator der Ausstellung das Hauptverdienst an ihrem Gelingen gebührt, Gegenstände aus den von Persien beeinflußten Nachbargebieten vereinigt, eine nicht notwendige, aber vielen sicher willkommene Ergänzung.



HENKEL EINES SILBERGEFÄSSES IN FORM EINES STEINBOCKS
ACHÄMENIDISCH
CA. 5. JAHRHUNDERT VOR CHR. BERLIN, ANTIQUARIUM



HANS PURRMANN, PALMENSTRASSE



AUG. RENOIR, ZEICHNUNG NACH MANETS „PFEIFER“
SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

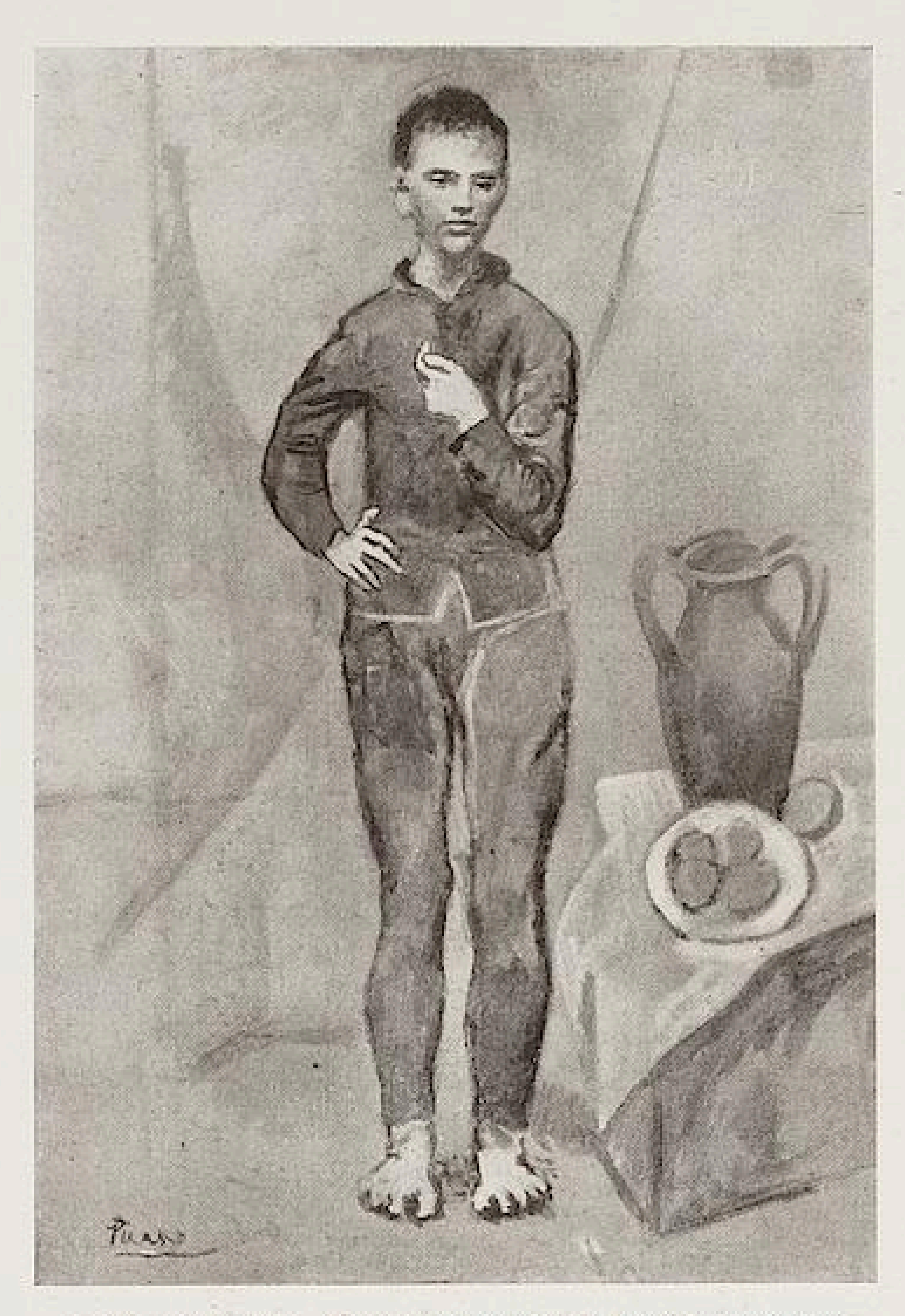
AMERIKA UND EUROPA

VON

MAUD DALE

Vorbemerkung der Redaktion: Diese Ausführungen von Mrs. Maud Dale mögen ein Beispiel dafür sein, wie in den oberen Gesellschaftsschichten der Vereinigten Staaten das Verhältnis von Amerika zu Europa (vor allem zu England) beurteilt wird. Auch das Summarische des Urteils scheint uns bezeichnend zu sein. Wir bilden zugleich einige schöne Bilder aus der jungen, schnell wachsenden Sammlung ab, die der Verfasserin und ihrem Gatten Chester Dale gehört. Die Sammlung umfaßt heute etwa vierhundert Kunstwerke, in erster Linie Franzosen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Vertreten sind u. a. Chardin, I. L. David, Ingres, Daumier, Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes, Courbet (drei Bilder), Manet (zwei Bilder), Monet (fünf Bilder), Pissarro (fünf Bilder), Renoir (sieben Bilder), Degas (sechs Bilder), Cézanne (vier Bilder), Lautrec (vier Bilder), Gauguin (sechs Bilder), van Gogh (drei Bilder), Henri Rousseau, Matisse (acht Bilder), Picasso, Derain, Dufy, Modigliani (viele Bilder und Skulpturen), Utrillo, Lhote. Unter den Amerikanern wird Davis zumeist geschätzt. Das Ehepaar hat eben jetzt dem French Institute eine Galerie gestiftet, die den Namen „Museum of French Art Institute in the United States“ führt. Chester Dale ist kürzlich Direktor der Galerie George Petit in Paris geworden.

Mutter Europa entdeckt heute Amerika zum zweitenmal. Dabei scheinen ihr manche Dinge aufzufallen, die ihr nicht ganz verständlich sind, wenn man nach dem Inhalt vieler Bücher urteilen darf. Vom Beginn der Kolonisation Amerikas an, also seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, gleicht Europas Verhalten ein wenig dem der alten Dame im Märchen, „welche in einem



PABLO PICASSO, TASCHENSPIELER UND STILLEBEN
SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Stiefel wohnte und so viel Kinder hatte, daß sie nicht wußte, wohin damit". Ging eins verloren, verirrte es sich oder wurde es gestohlen, so pflegte sie sich damit zu trösten, daß das wohl das allerbeste sei und „eine gute Gelegenheit, das Zeug loszuwerden".

Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gab es keine vier Millionen Einwohner in dem heutigen Gebiete der Vereinigten Staaten, und Vermögen von Bedeutung waren nicht vorhanden. Heute sind es hundertundzwanzig Millionen Einwohner, die größten Vermögen der Welt befinden sich hier und mit großem Interesse blickt Europa zu den Vereinigten Staaten hinüber.

Ist Europas Wunsch, uns zu verstehen, wirklich ernst gemeint, so ist Voraussetzung, daß man darüber unterrichtet sei, wie das Verhältnis Amerikas zu den Künsten während des neunzehnten Jahrhunderts gewesen ist.

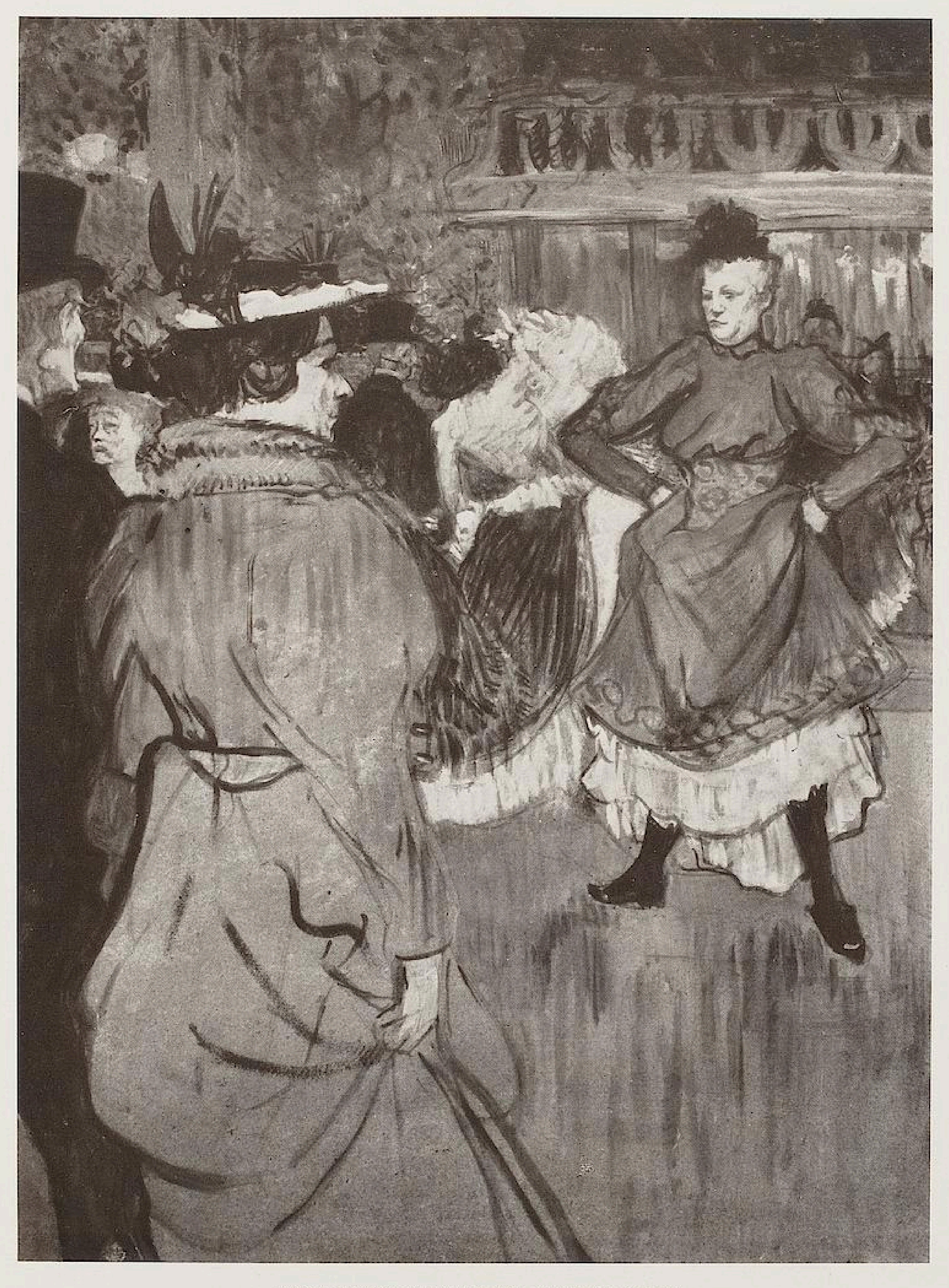
Sind die Augen der Welt heute auf Amerika gerichtet, so waren sie es vor dem Kriege auf England. Vergleiche sind manchmal nicht schmeichelhaft, aber sie führen oft zum Verständnis, und ein Vergleich der Kulturgesinnung Englands und Amerikas vor dem Kriege ist vielleicht der schnellste und einfachste Weg, um zum Verständnis der Vereinigten Staaten von heute zu gelangen.

Von 1590 bis 1790 wurde der Teil von Amerika, der heute die Vereinigten Staaten ausmacht, von Spaniern, Holländern, Franzosen, Deutschen, Schweden und Engländern kolonisiert. Die Vermischung all dieser Rassen verhinderte das Aufkommen engherziger und provinzieller Gesinnung und verlieh den Bewohnern große geistige Elastizität. Hierin liegt das Geheimnis begründet, daß es möglich war, die Millionen und aber Millionen aufzusaugen, die während des neunzehnten Jahrhunderts in das Land fluteten.

Geistige Elastizität und Weltbürgertum aber sind zwei Dinge, denen der Engländer stets aus dem Wege gegangen ist, ja, die er sogar verachtet hat. Die Engländer haben stets ihre Stärke in der Bewahrung ihres insularen Charakters gesucht. Dieses trat im neunzehnten Jahrhundert besonders deutlich hervor, also in der Zeit, als England das Zentrum der Welt auf dem Geldmarkt und im Handel war: das reichste Land der Erde. In dieser Zeit aber hat England es in kultureller Beziehung zu nichts Besonderem gebracht.

Englands Lieblingsschriftsteller waren in dieser Periode Byron, Dickens, Thakery und Tennyson, also Männer, die nichts eigentlich zur Entwicklung der Literatur beigetragen haben. Auch große Musiker gab es in England im neunzehnten Jahrhundert nicht; trotz des Reichtums konnte sich die englische Oper nicht mit der Deutschlands, Frankreichs oder der Vereinigten Staaten messen. Mit dem achtzehnten Jahrhundert ist endlich auch die englische Kunst zu Grabe gegangen.

Von 1660 bis 1776 war Englands politischer Einfluß in Amerika ausschlaggebend; der englische Geschmack war demzufolge bei uns der herrschende auf dem Gebiete der Architektur, der Herstellung des Mobiliars und der Silberwaren und der Malerei. Viele geschickte Künstler und Handwerker kamen zwar auch aus anderen Ländern, aber sie hatten Aufträge für Häuser in englischem Geschmack auszuführen. Zum Glück für die Vereinigten Staaten kann man sich über den englischen Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts nicht beklagen — es war der Schwanengesang, bevor die Scheuß-



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IN MOULIN ROUGE

SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D D.A.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, BILDNIS JANE AVRIL
SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

lichkeiten des victorianischen Zeitalters sich über England ergossen.

Die amerikanischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts gehören so sehr der Entwicklungsgeschichte der englischen Malerei an, daß wir sie nur mit Schwierigkeit und nicht unwidersprochen für uns in Anspruch nehmen können.

Der Unabhängigkeitskrieg machte alledem ein Ende. Die amerikanischen Maler nahmen auf ihrem Heimweg von Italien in Paris ihren Aufenthalt, um dort zu malen, und nicht mehr in London.

Privatsammlungen in den Vereinigten Staaten bestanden in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus Familienporträts von der Hand englischer und amerikanischer Maler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, aus einigen wenigen italienischen Bildern, die auf Hochzeitsreisen in Italien gekauft waren, aus Bildern der Barbizonschule (besonders Corots, und zwar in erster Linie dessen Figurenbildern), aus Einzelwerken von Courbet, Delacroix und Couture. Nur wenig Bilder von Ingres und David wurden erworben, diese wenigen aber waren ungewöhnlich gut.

Die Geschichte Manets und der Impressionisten in Amerika läßt sich am besten mit den Worten ihres Vorkämpfers Durand-Ruel wiedergeben: „Oh, ohne Amerika wäre ich ruiniert gewesen mit der Menge Monets und Renoirs, die ich gekauft hatte! Zwei Ausstellungen, die 1886 in Amerika stattfanden, retteten mich. Das amerikanische Publikum dachte gar nicht daran, über diese Sachen zu lachen. Es kaufte. Gewiß innerhalb von Grenzen, aber dank ihm konnten Monet und Renoir wenigstens leben und erst seit der Zeit, wie Sie wissen, folgten die Franzosen."

Matisse und die neueren Richtungen tauchten in Privatsammlungen früher auf als auf öffentlichen Ausstellungen. 1909 fand die erste Lautrec-Ausstellung hier statt, 1910, also unmittelbar nach seinem Tode, eine Ausstellung Henri Rousseaus mit Zeichnungen und Bildern. Die erste Picasso-Ausstellung war 1911. Sie bestand aus achtzig Werken und umfaßte auch Zeichnungen und Lithographien. Dieses war überhaupt die erste Ausstellung, die es sich zur Aufgabe machte, die Entwicklung des Künstlers zu zeigen. 1912 folgte eine Matisse-Ausstellung, 1913 eine große Internationale Ausstellung der Moderne in New York und Chicago. Im Dezember 1914 wurden zum erstenmal und überhaupt Werke von Negern im Sinne eines Kunstausdrucks gezeigt.



PAUL CÉZANNE, DER JUNGE MANN MIT DEM KLEINEN HUT

SAMMLUNG CHESTER DALE NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

In Europa hat man sich in letzter Zeit vielfach daran gewöhnt, mit den Fingern auf Amerika zu zeigen und alles mögliche zu raunen über ein gewisses Land von Kriegsgewinnern, das Europa seiner Kunstschätze beraubt. Aber man vergißt in Europa, daß unser Land ein Markt europäischer Kunst schon vor dem Kriege war. Mutter Europa sollte stolz sein auf ihre lebenskräftigen Söhne, die es fertiggebracht haben, Träume wahr zu machen und in Taten umzusetzen, ohne dabei zu vergessen, daß es auch noch Schönheit im Leben gibt.

Der Mensch schreitet auf dieser Welt in dem Maße vorwärts, wie weit seine Träume reichen und wie er sie in Wirklichkeit zu verwandeln vermag. Beide Amerika sind Träume gewesen, die zur Tat und zur Wirklichkeit geworden sind.



AUGUSTE RENOIR, BILDNIS Mlle SICOT

SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. AUSGESTELLT IM MUSEUM OF FRENCH ART, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



CLEMENS-WIERSCHEBRINK, STRASSENSÄNGER

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

JUNGE KÜNSTLER

VON

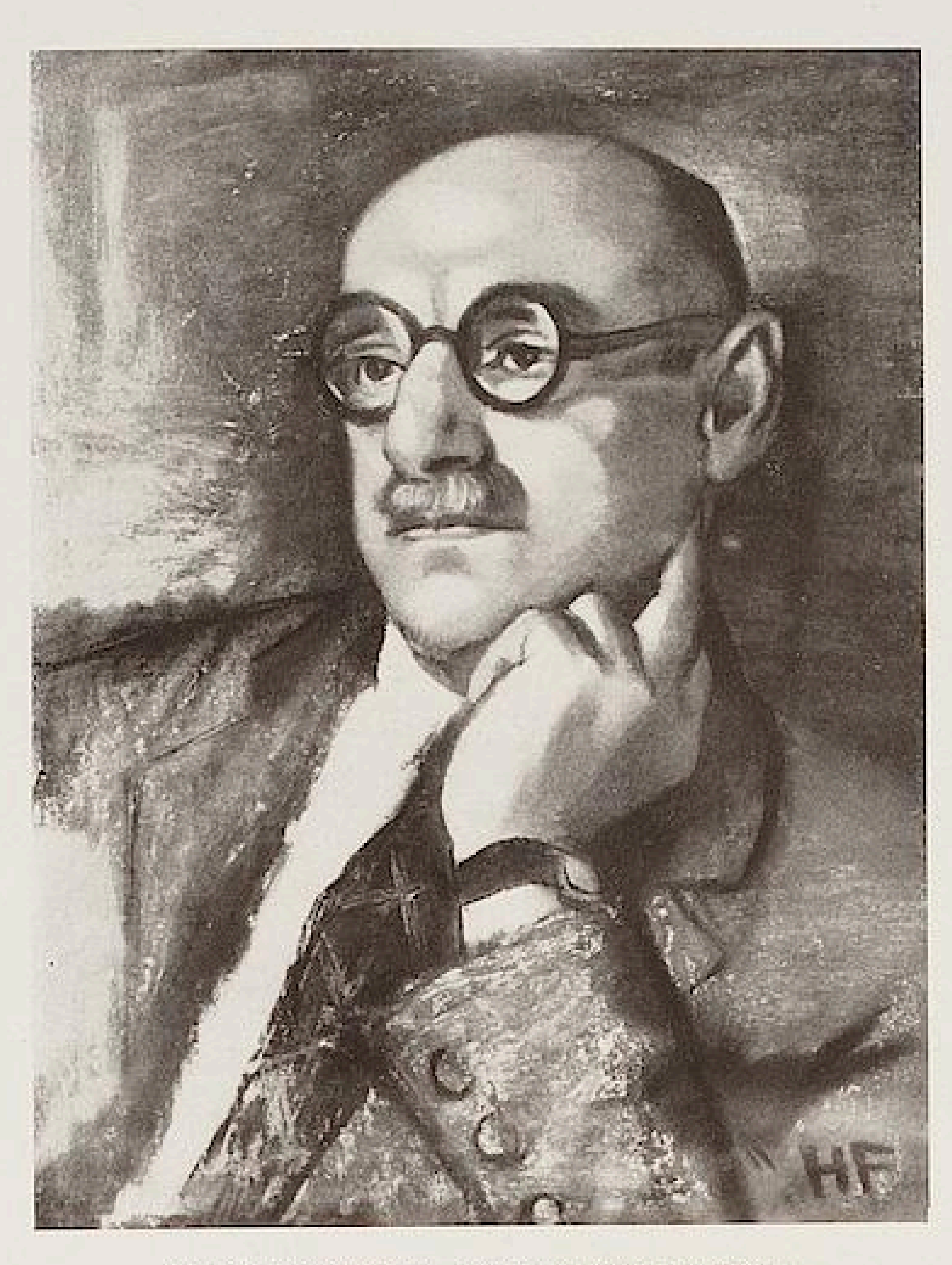
CURT GLASER

Seit der Jugendstil zum ersten Male das wohlverbriefte Recht des Alters in Frage gestellt hat, ist das Wort Jugend nicht mehr aus dem Sprachschatz der Kunstliteratur verschwunden. Junge Kunst ist ein Schlagwort der Zeit, forscht man aber nach dem Alter ihrer Führer und Träger, so findet man sie heute fast alle unter den Fünfzig- und manche sogar unter den Sechzigjährigen. Es ist eine recht ehrwürdige Jugend, der dieser Ehrentitel verblieben ist, weil er ihr noch von keiner wirklichen Jugend mit Erfolg streitig gemacht wurde.

Zu einem Teil ist diese merkwürdige Erscheinung in den furchtbaren Folgen des Weltkrieges begründet, der ganze Jahrgänge der männlichen Jugend gerade in ihren besten Teilen vernichtet hat. Aber nur mehr zu einem Teile besteht diese Begründung zu Recht. Denn die Jugend, die jetzt heranreift, ist von den Schrecken des Krieges verschont geblieben. Der Nachwuchs ist da. Es fehlt ihm nicht an guten Talenten. Aber die neue Jugend scheint bereit, dem Alter wieder sein Recht zu geben und vorerst bescheiden in der zweiten Reihe zu verbleiben.

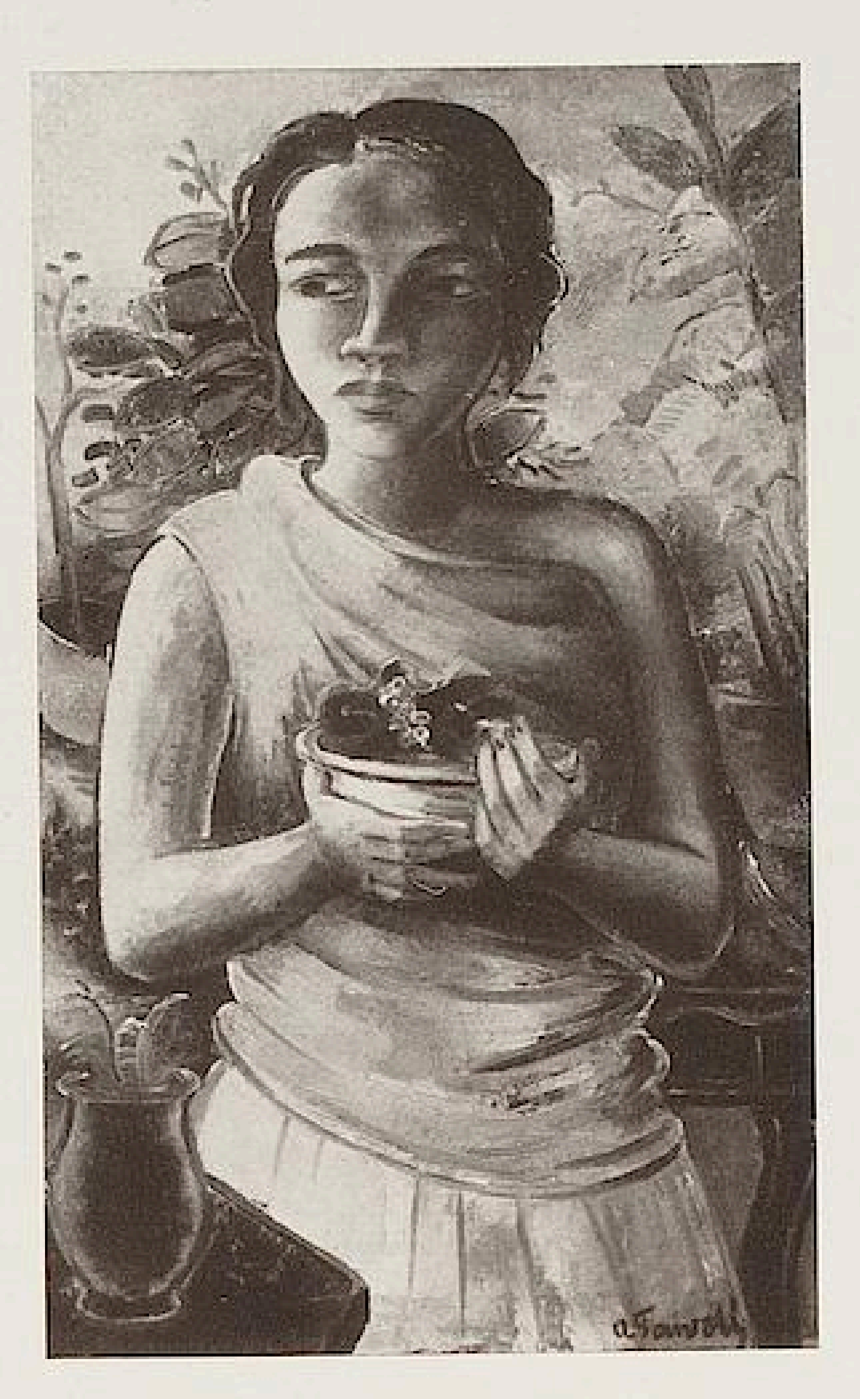
Wir haben es vor fünfundzwanzig Jahren anders erlebt. Wir haben damals eine neue Jugend gesehen, die sehr rücksichtslos sich nach vorn drängte und allen Raum für sich beanspruchte, so daß den Alten von damals, die vielfach an Jahren noch ziemlich jung waren, kaum mehr die Luft zum Atmen blieb. Jede Kühnheit war erlaubt und wurde verstanden. Verboten war nur der akademische Ton, der in der Tat so sorgfältig ausgerottet wurde, daß er selbst aus den Akademien und Hochschulen nahezu gänzlich verschwunden ist. Heute sind die jungen Leute von damals wohlbestallte Professoren, und der Kampf, der als das Lebenselement der Kunst erschien, ist illusorisch geworden, seit die Schulen selbst die Lehren der revolutionären Kunst verbreiten. Erschien es früher als ein Zug gesunden jugendlichen Selbstbewußtseins, wenn die Schüler ihren Lehrern, von denen sie übrigens manches Nützliche gelernt haben mochten, den Kampf ansagten, so begnügen sich heute auch begabte Schüler, getreulich den Spuren ihrer Meister zu folgen.

Wie aber — so wird eingewendet — soll die Jugend ihren Weg finden, wenn nicht in den Spuren des Alters? So ist es in früheren Zeiten gewesen, und so wird es immer sein müssen. Das scheint wahr, und das ist richtig gewesen, solange eine gemeinsame Tradition in den Werkstätten und Schulen überliefert wurde, die jedem heranwachsenden Ge-



HANS FEIBUSCH, BILDNIS DES VATERS

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE, BERLIN. STAATSPREIS



OSKAR GAWELL, ITALIENERIN

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

schlecht Grundlage und Ausgangspunkt neuer Gestaltung bot. Diese Tradition aber zu vernichten, ist Ziel eben jener Bewegung gewesen, die das Recht des Alters leugnete und mit dem Anspruch auftrat, aus eigenem allein eine neue Kunst zu schaffen. Wir haben diese Bewegung um ihrer höchsten Schöpfungen willen gepriesen. Wie es aber um ihre schulbildende Kraft steht, das wird sich erst noch erweisen müssen. Denn eine allein auf die individuelle Leistung gestellte Kunst hat es schwer, allgemein verbindliche Regeln zu vererben. Es besteht die Gefahr, daß anstatt dessen die Sonderform des persönlichen Ausdrucks vorbildliche Wirkung übt. Der junge Künstler wächst nicht in der Stilform einer Zeit, sondern in der Gefolgschaft einer Persönlichkeit heran, und bislang will es scheinen, als seien die Lehrerpersönlichkeiten stärker als die eigenschöpferischen Kräfte auch der begabten Schüler.

Man hat in den letzten Wochen Gelegenheit gehabt, in einer Reihe von Ausstellungen junger Künstler, die an verschiedenen Stellen Berlins veranstaltet wurden, diese Beobachtung zu erneuen. Es gab in der Akademie die Ausstellung der Einsendungen für den alljährlichen Wettbewerb um den Großen Staatspreis. Es gab im Hause der Juryfreien eine Reihe von Sonder-Ausstellungen, die jungen Künstlern jeweils einen Raum zur Verfügung stellten. In einer Kunstblatt-Ausstellung setzte Paul Wertheim seinen Fischzug nach jungen Talenten fort. Im Künstlerhause veranstaltete der neue Geschäftsführer Brodersen eine in zwei Abteilungen gegliederte große Schau junger Berliner Kunst, die sich gleich den Veranstaltungen der Juryfreien dadurch auszeichnete, daß sie jeden einzelnen Künstler mit einer größeren Zahl von Arbeiten ausführlich zu Worte kommen ließ, so daß ein besserer Eindruck gewonnen werden konnte, als er im Rahmen größerer Ausstellungen gemeinhin geboten zu werden pflegt.

Sammelt man die Erinnerungen an alle diese Veranstaltungen, so findet man wohl, daß eine Reihe von Namen sich eingeprägt und mit besonderen Formen der Darstellung und des Vortrags, die in der Vorstellung haften, sich verbunden hat. Selten aber lösen sie sich von dem Eindruck einer zuvor gekannten Form, unter deren Einfluß sie gewachsen sind. Nicht immer so, wie man hinter Sigfrid Sebbas Malerei das Vorbild Beckmanns mit überraschender Eindeutigkeit hindurchsieht. Es gibt Künstler, die sich darauf berufen, die Formenwelt eines großen Meisters könne nicht auf seine persönliche Schöpfung beschränkt bleiben. So ist Wolf Hoffmann in der Anschauungs- und Darstellungsform, ja sogar dem Motivenkreise Munchs untergetaucht. So versucht Herbert Hüfner den Weg zu der Figurenkomposition und sogar zu der besonderen Vortragsweise und der Stimmung Hans von Marées' zurückzufinden, und so ist Hans Meyboden auf dem Wege durch manche Einflüsse in den Bannkreis van Goghs geraten, dessen besondere Art des Farbenauftrags wie der Naturanschauung in seinen Arbeiten sich spiegelt.

Junge Künstler, die sich solcherart nicht nur der Führung, sondern noch der Fernwirkung großer Meister anvertrauen, mögen recht haben, wenn sie erklären, sie wüßten keinen besseren Weg, als ihn die vielgepriesenen Vorbilder neuer

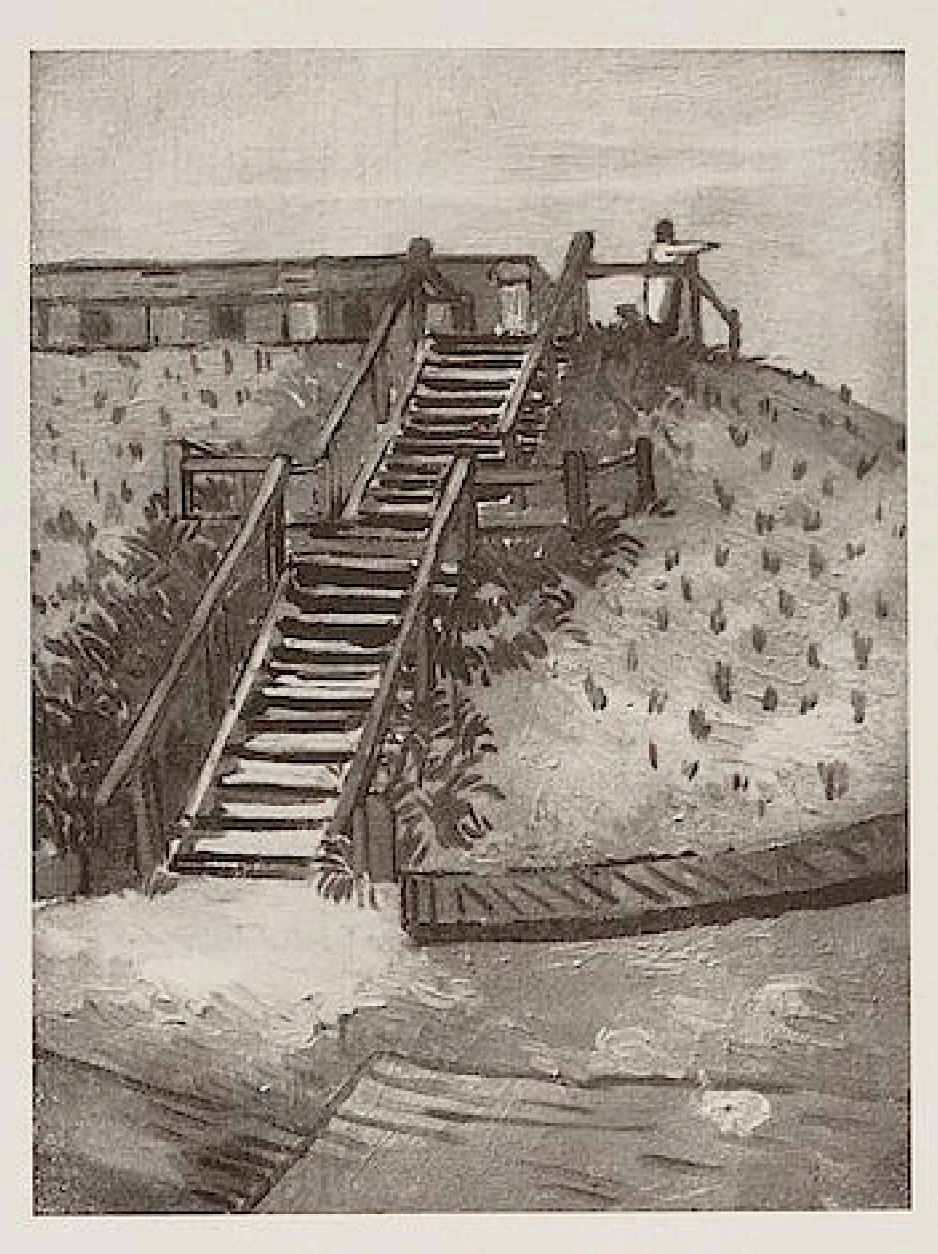


MARTIN CHRIST, JUNGE

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

Malerei zu zeigen vermögen. Aber schon Cézanne hat sich heftig dagegen gewehrt, daß Jüngere von ihm lernen wollten. Er konnte es nicht hindern, daß sein „truc" nachgeahmt wurde, wie er es selbst genannt hat, in den Landschaften und Stilleben des Grafen Merveldt mag man einen späten Nachklang dieser neuen Akademie erkennen. Kein anderer aber hat, als Lehrer, seinen „truc" in solchem Maße auf Schüler übertragen wie Karl Hofer, dessen Tonart aus zahlreichen Bildern der jungen Berliner Malerei vernehmlich widerklingt.

Es sind vielfach sehr begabte Künstler, die sich der Führung dieses Meisters anvertrauen. Es gibt Schüler, die ihm so gehorsam folgen, daß es späteren Kennern nicht immer leicht fallen dürfte, die Grenze der Persönlichkeit mit Sicherheit zu finden. So hat sich Clemens-Wieschebrink nicht nur der Mittel und der Technik Hofers aufs vollkommenste bemächtigt und sich in seine Sehweise eingelebt, sondern er folgt ihm auch in der Wahl der Motive. Man möchte ihn nicht tadeln, weil er auf seine Weise tüchtige Leistungen vollbringt. Aber man bleibt verwundert, wenn sich ein gutes Talent so sehr in Abhängigkeit bescheidet. Hermann Teuber hat um den Preis der Sicherheit ein wenig mehr Freiheit erkauft, die sich auch in der selbständigeren Wahl der Motive äußert. Kurt Roesch gehört in den gleichen Kreis. Seine eigene Art gibt sich in der besonderen Stimmung kund, die den Menschen seiner Bilder einen Ausdruck seelischer Verhaltenheit mitteilt. E. W. Nay, der mit Werner Laves zu den begabtesten unter den älteren Schülern Hofers gehört, bemüht sich, unter dem Eindruck bestimmter Bilder so verschiedener Maler wie Derain und Munch den Umfang seiner Ausdrucksmöglichkeiten zu verbreitern, ohne noch zu einer organischen Verschmelzung der widerstrebenden Elemente zu gelangen. Auch Heinz Battke sucht sich von dem unmittelbaren Einfluß Hofers, der in Farbenauftrag und Formgebung noch vielfach durchklingt, zu befreien. Spuren einer Pariser Lehrzeit machen sich in Experimenten be-



HANS MEYBODEN, DIE TREPPE

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN



FELIX NUSSBAUM, PAAR AUF DER TREPPE

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

merkbar, die bis zum Reliefauftrag der Farbe führen. Schließt man noch Felix Nußbaum dieser Gruppe an, der allerdings schon vielfache Einflüsse erfahren und verarbeitet, nur für sein tüchtiges Können noch keinen sicher überzeugenden Ausdruck gefunden hat, so mag die Reihe genügen, die Reichweite des Einflusses einer Lehrerpersönlichkeit zu charakterisieren, der sich noch in manche andere Ateliers erstreckt. Die Einflüsse überkreuzen sich, wenn Erwin Graumann von Hofer den Weg zu Kirchner findet, dessen farbige Skala in seinen Landschaften wiederkehrt, wie übrigens Meyboden von Ulrich Hübner kam, in dessen Nähe die stärkste Wahlfreiheit zu herrschen scheint. Walter Bergmann, dem im Hause der Juryfreien mit zwei Mitarbeiterinnen aus der Weiß-Klasse ein ganzer Saal zur Dekoration anvertraut wurde, hat von seinem Lehrer den Geschmack übernommen, den er an vielen Vorbildern von Baumeister bis zu Picasso und Chirico geschult zu haben scheint. Auf Heckels Anschauung und Darstellungsform gründet Johann Sass eine Malerei, die in den rauhen und zuweilen überhellen Farben wie in den Motiven und der besonderen Typik ihrer Menschen dem Vorbilde sich engstens anschließt. Ludwig Alfred Jonas hat von dem freien farbigen Vortrag der letzten Werke Munchs profitiert, und etwas von dem Abglanz der Kunst des Norwegers wird auch in den Arbeiten Martin Christs noch sichtbar, der in dem Bilde eines ruhenden Jungen eine tüchtige Talentprobe gegeben hat. Der Kasseler Karl Döbel, dem man schon auf manchen Ausstellungen begegnete, und den man unter den Bewerbern um den Staatspreis wiederfand, hat sich allmählich immer mehr in die Abhängigkeit von Kokoschka verstrickt, dessen Einfluß auch in den Bildern des Frankfurters Hans Feibusch fühlbar wird. Ihm hat die Jury der Akademie den Preis zuerkannt, vermutlich nicht ohne manche Bedenken, da unter vielen guten Begabungen, die in der Ausstellung der Bewerber sichtbar wurden, die beste sich keineswegs mit deutlicher Überlegenheit heraushob.

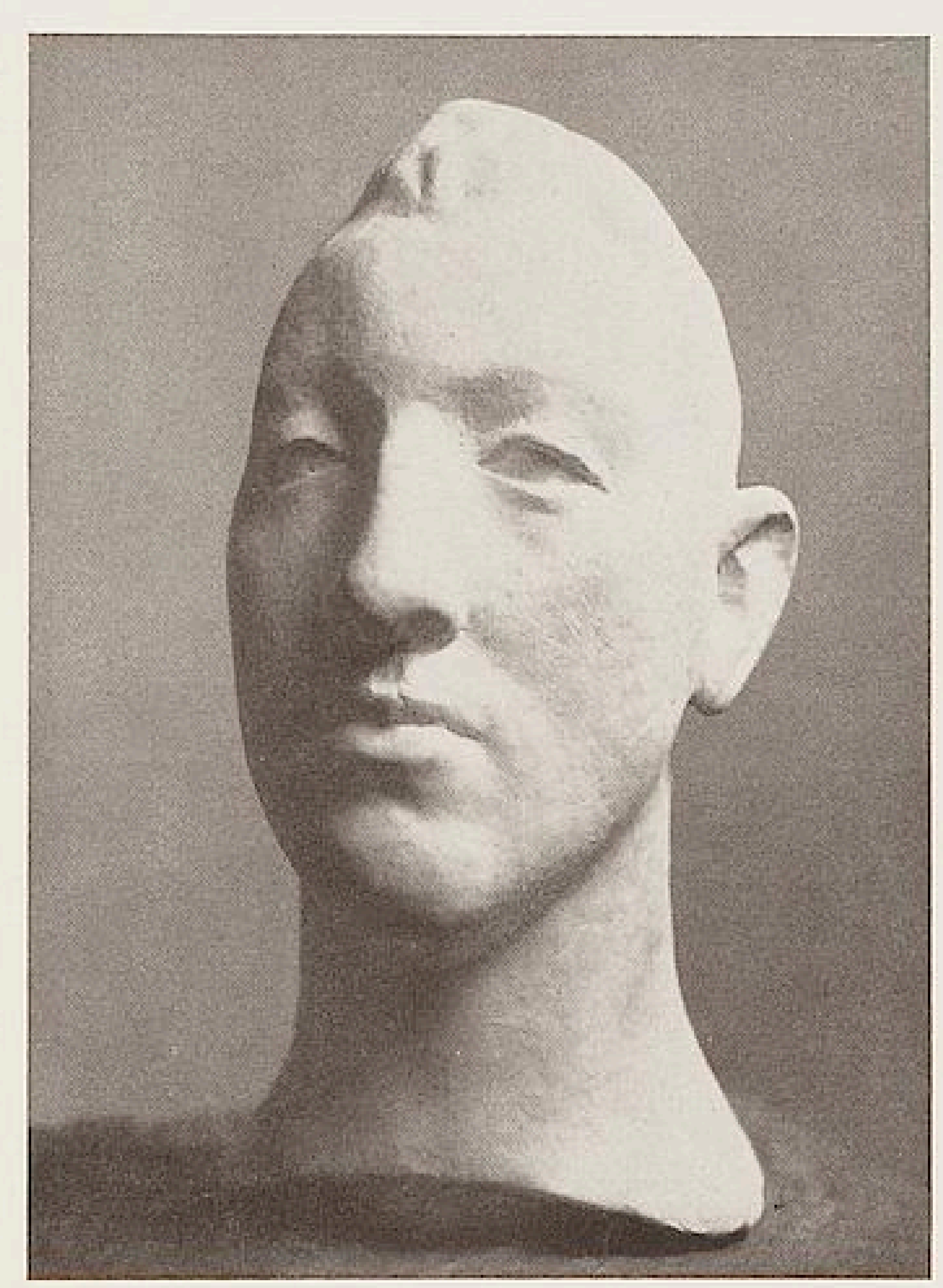
Auffällig allerdings sind die Bilder Feibuschs. Sie sind es durch zuweilen etwas gewaltsame Effekte und durch grelle Farben, die schrill wirken, wenn sie in dem Bildorganismus, dem es an der Sicherheit der Ordnung gebricht, nicht vollkommen aufgehen. Einer der stärksten Anwärter auf den Preis hätte neben Feibusch der Kasseler Arnold Bode sein dürfen, den man in der Secession, der Akademie und im Künstlerhause ausgiebig kennen zu lernen Gelegenheit fand. Er geht von Beckmann aus, dem er in einzelnen Bildern nicht nur die eigenartige Behandlung der Farbe, sondern auch die charakteristischen Motive der Stilleben abgesehen hat. Aber im Rahmen der übernommenen Form macht sich eine sichere Gestaltungskraft und darüber hinaus in anderen Bildern eine sehr eigenartige Art der Anschauung und Entschiedenheit der Gestaltung bemerkbar. Hier scheint eine der tüchtigsten und selbständigsten Begabungen der jüngeren Generation sich zu melden.

Als ein Außenseiter in diesem Kreise, der allmählich sich zu festigen beginnt, auch wenn es ihm an äußerer Bindung fehlt, erschien im Hause der Juryfreien der junge Königsberger Heinz Liers, dessen Porträts durch die frische Unbekümmertheit der Auffassung ebenso überraschten wie durch die lebendige farbige Charakterisierung. In dem noch unverbildeten Talent dieses sehr jungen Malers schienen mehr Entfaltungsmöglichkeiten zu liegen als in der etwas starren, durch van Gogh bestimmten Form der Bildnisse Josef Scharls,



LUDW. ALFRED JONAS, DER MALER WAKITA

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN



HERMANN BLUMENTHAL, BILDNISBÜSTE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE, BERLIN. STAATSPREIS

von dem an dieser Stelle kürzlich ausführlich berichtet wurde. Einen dritten Menschendarsteller lernte man im Jütgen Kallmann kennen. Liebt er es, das Format seiner Porträtzeichnungen, denen durch die Berühmtheit der Dargestellten ein zusätzliches Interesse gewonnen wird, ins Übergroße zu steigern, so zeigt sich schon hierin ein peinlicher Mangel an Selbstzucht, die das Talent des Autodidakten auf sein natürliches Maß zurückführen sollte. Aus dem bunten Vielerlei, das im Reckendorf-Hause geboten wurde, sei nur ein Bild des Dresdener Bernhard Kretschmar hervorgehoben, das über das gut gesehene Motiv hinaus durch die feine malerische Auswertung seines koloristischen Gehaltes angenehm auffiel.

Unter den Bildhauern, die in den Ausstellungen vertreten waren, stand der Träger des Staatspreises Hermann Blumenthal an erster Stelle. Er besitzt ein starkes Formgefühl und ein selbständiges Gestaltungsvermögen, das die Erinnerung an seine Lehrer Gerstel und Scharff zurückdrängt. Er ist auch dem Staatspreisträger des vergangenen Jahres, Paul Merling, dem man bei den Juryfreien wiederbegegnet, entschieden überlegen. Im Künstlerhause trat Heinrich Drake hervor, dessen Art an Kolbes Kunst erinnern mag. Ein liegender weiblicher Akt darf als gute Talentprobe genommen werden. Es gibt auch unter den jungen Bildhauern einige, die der individuell zugespitzten Form eines Lehrers erliegen, wie Kurt Schumacher etwa sich eng an Gies anschließt. Im ganzen aber läßt sich in der stärker handwerklich gebundenen Kunst der Bildhauer eher eine über den persönlichen Ausdruck hinausreichende, der Zeit gemeinsame Stilform erkennen, die den Jüngeren ein sicheres Fundament bietet, als in der Malerei, deren extreme Möglichkeiten von der Jugend, soweit sie in den Berliner Ausstellungen des Winters zu sehen war, allerdings nur in Ausnahmefällen genutzt wurden.

Wird die Frage gestellt, ob denn einer und welcher von den Wegen, die in den letzten Jahren von den Führern der mit Unrecht noch so genannten „Jugend" gezeigt wurden, von der heutigen Jugend gangbar befunden worden ist, so blieben gerade die Berliner Ausstellungen hierauf die Antwort schuldig. Man sah in Rudolf Ausleger einen intelligenten Nutznießer der Kunstform Picassos und Braques, die heute gleich vielen anderen bereits auf den Schulen gelehrt wird. Man sah Otto Nebels abstrakte Kompositionen, die sich gern in kathedrale Feierlichkeit retten, und Hans Jänischs bescheidenere Illustrationen, die ihre Anregung von Kandinsky und Klee beziehen, im ganzen aber schienen die Ausstellungen denen unrecht zu geben, die meinten, durch den Weg in die abstrakte Form sei die Zukunft der Kunst eindeutig bestimmt. Wie allerdings diese Zukunft beschaffen sein wird, darüber nach den Ausstellungen der Jugend in Berlin eine Meinung zu äußern, schiene vermessen, zumal wir nicht sicher sind, weniger blind zu sein, als Zeitgenossen sich schon manchmal erwiesen haben. Wir glauben nicht daran, daß es unbedingt zum Wesen des Genies gehört, von seiner Zeit verkannt zu werden. Aber die Lage der Kunst in ihrer Gesamtheit deutet darauf hin, daß möglicherweise eine tiefere Wandlung sich vorbereitet, als sie in den individuellen Sonderformen einzelner junger Talente bemerkbar wird.



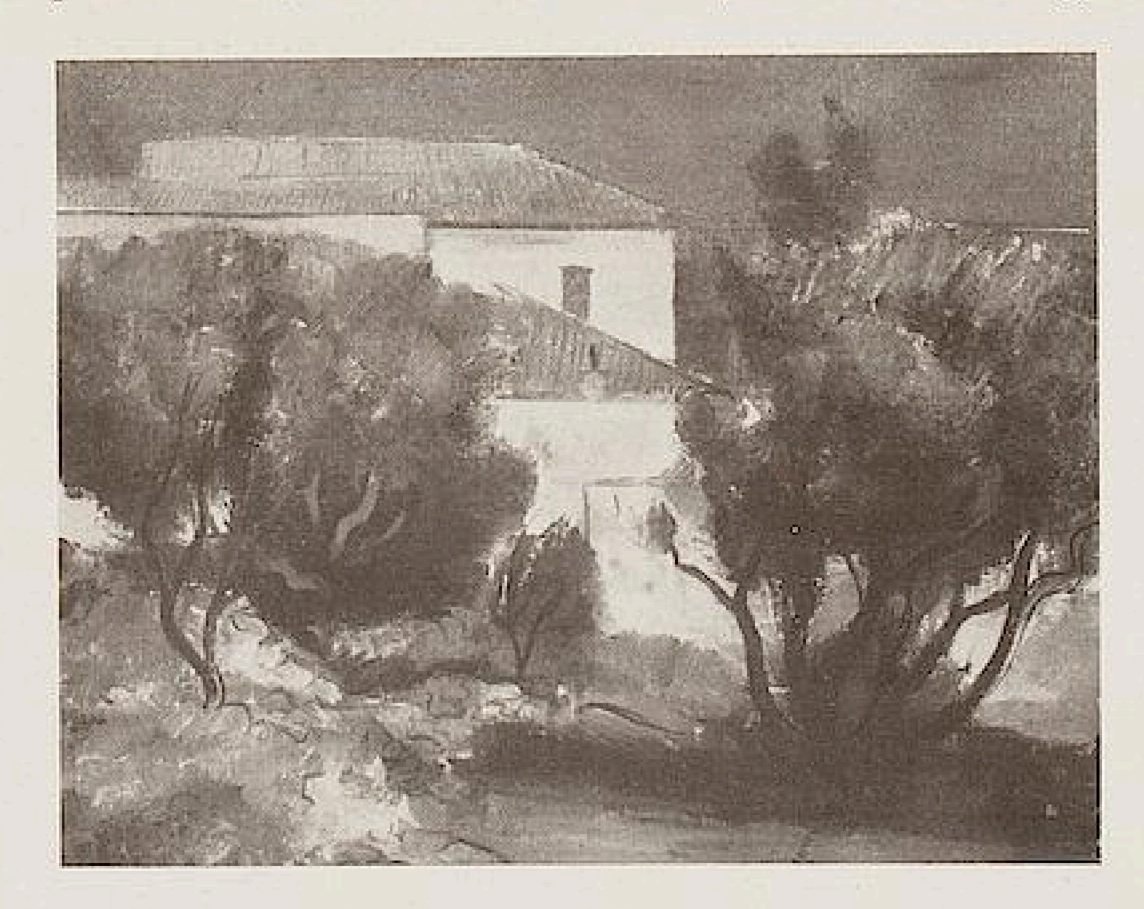
ARNOLD BODE, STILLEBEN
AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN



HANS FEIBUSCH, STILLEBEN
AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

Das Graphische Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke gab in sechzig ausgewählten Blättern einen Überblick der Graphik Erich Heckels, zurückgreifend bis zu Arbeiten, hinter denen noch das Programm der „Brücke“ steht. In dieser Ausstellung wurde allerdings klar, wie stark auch diese frühen Blätter an eine Künstlerpersönlichkeit gebunden sind. Bleibt der scharfe, hartwinklige Strich in ihnen oft auch etwas leer, so beginnt doch schon hier die ernsthafte Auseinandersetzung mit Linie, Fläche, Raum und Licht. Die stehen gebliebenen, von der Linie umrandeten, zersplitterten weißen Flächen erhalten mehr und mehr als Lichtwerte Bedeutung; so wird die ornamentale Leere, die allen zum damaligen Programm Schwörenden drohte, überwunden: es gelingt die sinnliche Verdichtung subjektiver Bewegtheit und das Blatt mit Atmosphäre (natürlich nicht im Sinne eines stofflichen Impressionismus) zu füllen. — Das Kabinett zeigte gleichzeitig deutsche Holzschnitte aus dem letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts in Handkolorierungen der Zeit. — Bei Caspari waren Gemälde und Handzeichnungen von Adolf Erbslöh zu sehen. Es handelt sich im wesentlichen um eine Übersetzung kubistischer Ausdrucksmittel ins Dekorative und Kunstgewerbliche, wobei der Bildraum kulissenhaft aufgebaut ist. — Die Staatliche Graphische Sammlung stellt die Handzeichnungen des Aschaffenburger Schloßmuseums aus, die sie neu auf Karton montiert und kritisch gesichtet hat. Früher mit großen Namen verbundene Blätter erwiesen sich großenteils als Schülerarbeiten oder Kopien. Doch bleibt noch immer eine Reihe qualitativ hochstehender Blätter wie die lavierte Federzeichnung einer Kreuztragung Jörg Breus d. Ä., ein diesem zugeschriebenes Mädchenbildnis, ein schönes Blatt Erhard Schöns, eine Rembrandt zugeschriebene Federzeichnung einer



GRAF MERVELDT, HAUS MIT OLIVEN
AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN



HERMANN TEUBER, ATELIER

AUSGESTELLT IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN

lesenden Frau, schöne Blätter auch der Rembrandtnachfolge (Bol, Hogstraaten, Koninck), eine prachtvolle Rötelzeichnung in der Art des Correggio, Elsheimer, reizvolle weiß gehöhte Federzeichnungen auf blauem Papier von Hans Sebald Lautensack. Die aus dem Besitz des Fürst-Primas von Dalberg stammende Sammlung wird der Stadt Aschaffenburg wieder zurückgegeben werden. — Gleichzeitig stellt die Staatliche Graphische Sammlung das graphische Werk des 1930 in Stuttgart verstorbenen Hans Otto Schönleber aus: derb stilisierte Holzschnitte südlicher Landschaften und düstere an Byrons Kain, Faust und andere anknüpfende Visionen, in deren frostiger Pathetik Stuck und Klinger nachwirken.

— Aus Anlaß des zehnten Todestages Adolf Hildebrands fand eine intime Feier im Atelier des Bildhauers statt, das in den nächsten Monaten dem Publikumsbesuch geöffnet bleibt. Wir sind heute weit entfernt von der Gedanken- und Gestaltenwelt Hildebrands. Es besteht kaum Gefahr, daß Talent und Kraft dieses Bildners überschätzt werden. Sicher aber findet aus der gewonnenen historischen Distanz Hildebrands vornehme Haltung und sicheres Formgefühl inmitten einer Allegorien und Historizismen nur so sprudelnden Periode plastischer Monstrositäten auch heute noch volle Anerkennung. Die Aufstellung der plastischen Einzelwerke im Atelier kann einer würdigenden Darbietung des Werks selbstverständlich nicht genügen. Von besonderem Interesse aber sind die verschiedenen architektonischen Entwürfe und Modelle, die vor allem die Hildebrands gesamtes Werk beherrschende Tendenz zu neuer architektonischer Bindung der Plastik anschaulich demonstrieren. Die Stadt München will bekanntlich den aus Straßburg überführten „Vater Rhein-Brunnen“ neu aufstellen: die Schwierigkeiten, die die Aufstellung dieses Werkes in dem mit Denkmälern auch sehr viel minderen Werts reich gesegneten München macht, weist nachdrücklich darauf hin, wie Hildebrand stets aus der architektonisch-städtebaulichen Situation heraus zu seinen Lösungen kam und die wenigsten seiner Denkmäler und Brunnenplastiken ein Wegrücken von dem Platz, für den sie geschaffen sind, gestatten. Der jetzt für den „Vater Rhein“ bestimmte Platz auf einer Isarinsel nahe dem Deutschen Museum wird dies leider in wenig angenehmer Art in Erinnerung bringen. Hans Eckstein



HEINZ LIERS, GESCHWISTER

AUSGESTELLT IM HAUS DER JURYFREIEN, BERLIN



JOACHIM KARSCH, SITZENDES MÄDCHEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NIERENDORF. MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN UND NIERENDORF, BERLIN

PLASTIKEN VON JOACHIM KARSCH

VON

HERBERT BAHLINGER

Das Erwachen eines neuen Körpergefühls ist noch immer die wichtigste Voraussetzung für die frische Bildung plastischer Vorstellungen gewesen. Es führt zu klassizistischer Leere, wenn man den menschlichen Körper nur unter dem Gesichtspunkt der angeschauten reinen Proportion betrachtet, nur die Harmonie seiner Teile erstrebt. Gewiß erscheint jeder Körper als Eindruck und Bild, aber zunächst einmal lebt er von sich selbst heraus als beseelter Raum, welcher sich Grenzen setzt.

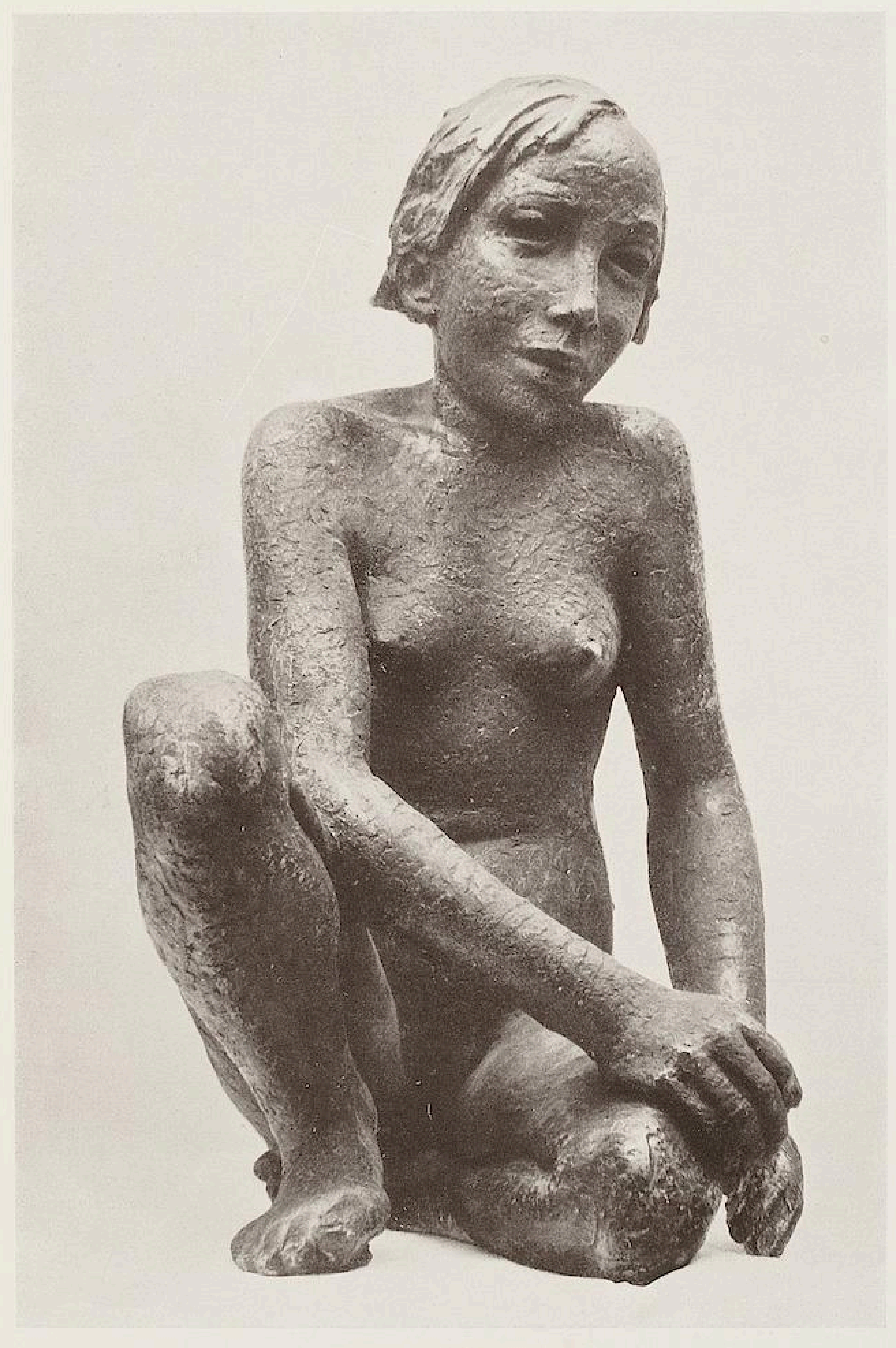
Kolbe überwand den klassischen Ästhetizismus Hildebrands, durch eine lebendigere Vitalität, einen heiteren Formentrieb, der das lieblich Selbstverständliche des natürlichen Daseins zu schildern unternahm. Die tänzerische Bewegung als letzte Gelöstheit und Hingabe des Körpers wurde ihm das Sinnbild des Lebens überhaupt.

Lehmbruck übersteigerte die Gebärden, die Masse, die Formen, um Überdeutlichkeit des seelischen Gehaltes zu erzielen.

Der Bildhauer Joachim Karsch (geb. 1897) teilt mit Kolbe das Vegetative der Gestalten. Seine Figuren sind von einer träumerischen Unbefangenheit, sie blühen in stiller Naturverbundenheit, sie atmen den Frieden, die Ruhe und Geborgenheit, die ihnen die Nähe der Erde, des tragenden Mutterbodens, verleiht.

Andrerseits schwingt in ihnen auch die Erregung jener Jahre verzweifelten Suchens nach einem Glauben, den Lehmbruck zur leidenschaftlichen Apotheose der neuen Menschengestalt geführt hat.

Sieht man die Arbeiten im einzelnen durch, so tritt zunächst eine schlichte Einfachheit in Aufbau und Umriß zutage, die

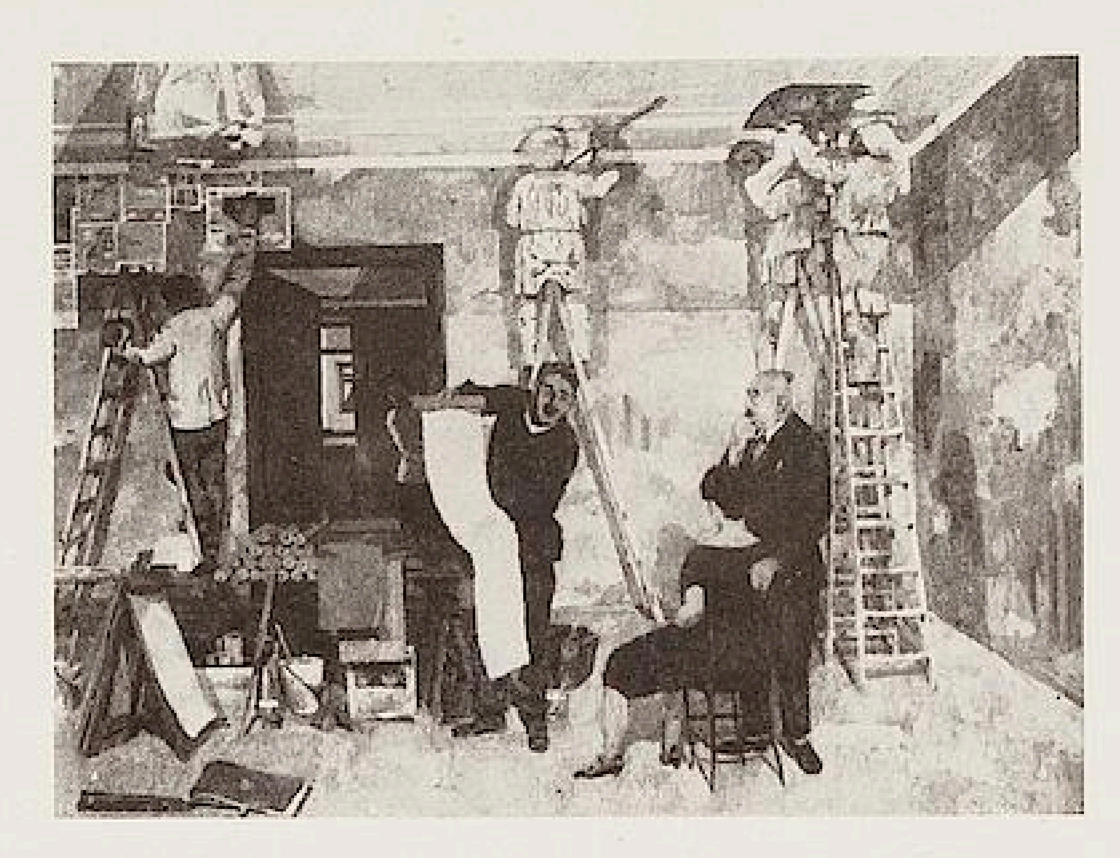


JOACHIM KARSCH, SITZENDE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NIERENDORF. MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN UND NIERENDORF, BERLIN

laute, forcierte Bewegungen vermeidet. Die Umrisse sind übersichtlich und klar, alle Gesten vereinfacht, nur sanft wendet sich ein Kopf, neigt sich eine Schulter, hebt sich eine Hand, mehr andeutend als weisend. Die Gesichter sind versonnen, die Gestalten in sich versunken. Die Augen blicken eigentlich mehr nach innen als in die Umwelt. Die Glieder ruhen aus wie nach einer zögernden Bewegung, die sie kaum vom Körper trennt. Alles atmet die glückliche Selbstbescheidung auf sich selbst konzentrierter Seelen. Merkwürdig und charakteristisch ist der Eindruck des Wehmütigen bei allen Anzeichen einer glückhaften Existenz. Eine ferne Ahnung der Vergänglichkeit umschattet die Gestalten. Sie wissen um den Tod, der an ihnen zehrt. Das fest Gefügte ihrer Struktur verleugnet nicht den hinfälligen Stoff des Fleisches.

Es äußert sich hier ein neues Zeitempfinden, das den Menschen wieder als einfaches Naturwesen, dem Wachsen und Verderben des schaffenden Lebens ausgeliefert, betrachtet.



BERNH. KRETSCHMAR, DIE DEKORATIONSMALER
AUSGESTELLT IM RECKENDORFHAUS, BERLIN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

In der Secession zeigten, außer Hans Purrmann, drei Künstler Kollektionen neuer Arbeiten. Erich Waske stellte romantische Dekorationen großen Formats aus, Glasgemälde, Mosaiken usw. Er wirkt so im ganzen fast wie ein durch den Expressionismus dahingegangener, breit malender Melchior Lechter (dem ein Stefan George fehlt). Emy Röder ist stärker als Zeichnerin denn als Bildhauerin. Ihre zarten Umrißzeichnungen von Menschen und Tieren sehen aus, als führten sie den Beweis, in welcher Weise das Talent eines sehr begabten Kindes durch eine kluge Schule die Gefahren und die toten Strecken des Pubertätszeitalters zu überwinden vermag. Wolf Röhrichts Kollektion macht glauben, daß dieser Aquarellist — er aquarelliert gewissermaßen auch mit Ölfarben — sich nun nicht mehr wesentlich verändern wird: er wird wahrscheinlich der Mann der leichten Hand, des gefällig gleitenden Pinsels und des elegant feinen Vortrags bleiben.

Franz Lenk stellte bei Neumann-Nierendorf kollektiv aus. Man denkt vor seinen Bildern an Caspar Friedrich und auch an Karl Haider. Die alte, die in Deutschland unsterbliche Nazarenernote!

Die Kunsthandlung Viktor Hartberg führte zwei Künstler vor: den in Paris lebenden Kanelba, dessen Malerei so deutlich nach Bonnard orientiert ist, daß der Betrachter zum Vergleich gezwungen wird, wobei Kanelba naturgemäß verliert — und den Bildhauer Laurent F. Keller, aus dessen akademischer Formenwelt sich ein Paar Bildnisköpfe und die Gestalt einer stehenden nackten Frau lebendig und wie Versprechungen abheben.

Eine mit Kanelba verwandte Erscheinung ist Max Band, der in der Galerie J. Casper ausstellte. Auch seine Malerei verdankt ihr Bestes der Pariser Schulung. Vortrefflich sind ein paar Familienbilder. Auch einige Landschaften aus der baltischen Heimat sprechen an. Anderes ist ungleich. Man wird den Weg dieses jungen Malers aufmerksam verfolgen.

Die Galerie A. Flechtheim zeigte Bilder und Aquarelle von Wassily Kandinsky. Darüber ist nun nichts mehr anzumerken: Kandinsky ist längst ein Klassiker des absolut Nichtssagenden geworden.

Ein Teil der besten Publikationen des Inselverlags aus den Jahren 1899—1931 war in der Buchhandlung Ursula von Krosigk ausgestellt. Auch dieser Ausschnitt schon gab ein Bild von der ungewöhnlichen Leistung des Verlages in drei arbeitsreichen Jahrzehnten. Das Gesamtwerk eines solchen Verlages ist ein Kunstwerk: ein leitender Wille, viele Köpfe und viele Hände haben wie Glieder eines Organismus zusammengearbeitet. Ein Stück Kultur des unsichtbaren, aber unzerstörbaren Deutschlands.

Ernst Geitlinger ist ein junger Münchner Maler, der in der Galerie Weber ausstellte. Es geht etwas in ihm vor. Entfernt läßt er an das Talent Waldemar Röslers denken. Vielleicht ist etwas zu erwarten, wenn er erst die technische Roheit, das etwas wüst Hingestrichene überwunden hat. K. Sch.

NEUES AUS AMERIKA

In der Weyhe Gallery, New York, ist jetzt George Grosz ausgestellt. Unter den gezeigten Blättern sind viele, die neulich bei Bruno Cassirer zu sehen waren.

Eine Henry Rousseau-Ausstellung fand im Januar in der Marie Harriman Gallery statt: 31 Bilder aus deutschem, französischem und amerikanischem Besitz. Ein Beispiel für viele: Unter den Bildern ist auch das Bildnis Joseph Brummers, des bekannten New Yorker Kunsthändlers. Brummer, der früher Bildhauer war, zahlte dem Kollegen für das Bild etwa den Wert der Farben und der Leinwand. Er verkaufte es 1910 an Wilhelm Uhde für 60 Dollars. Nach dem Kriege bot Brummer für das inzwischen weiterversteigerte Bild 6000 Dollars, doch erwarb Baron Fukuschima es für 7000 Dollars. Heute wird es auf 15000 Dollars geschätzt.

In den Valentine Galleries erregte eine Ausstellung von Bildern Picassos Aufsehen. Gezeigt wurden Werke, die zwischen 1914 und 1930 entstanden sind, aus der kubistischen, antiken und surrealistischen Epoche. Wer hier etwas gegen Picasso zu sagen wagt, macht sich — kunstgesellschaftlich sozusagen — unmöglich.

46 Skulpturen von Henri Matisse zeigten die Brummer Galleries. Der Künstler hat von dem Sammler Dr. Barnes in Marion, Pennsylvanien, den Auftrag erhalten, einen Musiksaal auszumalen.



JOACHIM KARSCH, BADENDES MÄDCHEN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE NIERENDORF
MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN UND NIERENDORF

Die Russischen Ikonen, die auch in Deutschland ausgestellt waren, werden im Metropolitan Museum gezeigt.

A. A. A. A. Galleries: das Ergebnis der Versteigerung der Robert Scoville Collection (129 Radierungen von Anders Zorn) betrug 32000 Dollars.

Nachdem der Welfenschatz in den Reinhard Galleries ausgestellt war, wird er jetzt in dem Cleveland Museum of Art (Ohio) gezeigt. Am ersten Sonntag wurden 7500 Besucher gezählt. Fünf Stücke aus dem Schatz haben Mr. und Mrs. McCormick in Chicago erworben.

Im Art Center fand im Januar die Ausstellung deutscher Graphik statt, die vom Verein deutscher Buchkünstler arrangiert worden ist. Die Vorrede zum Katalog — leider ist sie nicht ins Englische übersetzt worden — hat Max J. Friedländer geschrieben. Die Ausstellung ist in der Presse sehr gut aufgenommen worden.

„Im Auftrage eines Schweizers und eines deutschen Bankhauses" wurden am 22. Januar in den A. A. A. A. Galleries Bilder aus Hohenzollernschem und Habsburger Besitz versteigert. Katalogvorrede von Dr. Hermann Voß, Expertisen von Bode, Friedländer, Hofstede, Mayer usw. Es wurde lebhaft geboten. Die Expertisten spielten eine große Rolle. So war wiederholt die Rede von dem „great Professor Mayer". Einige Preise in Dollars: van Dyck, Apostel, 1500; Aert van der Neer, Landschaft, 1400; Meister mit dem Papagei, Madonna, 7000; Palma Vecchio, Madonna und Heiliger, 11500; Jan Steen, Küchenbild, 2300; Tintoretto, Bildnis, 10000; Lancret, ländliche Szene, 1500; Sal. Ruisdael, Landschaft, 1400; Barth. Bruyn, Frauenbildnis, 2900; Pieter de Hoogh, Trinker, 4400; Murillo, Madonna, 10500; Frans Hals, Kopf eines Mannes (20,5:17 cm), 7500; van Dyck, Johannes, 13000; Hobbema, Landschaft, 11000; Jac. Bellini, Madonna, 11000; Giov. Bellini, Beschneidung, 9000; Bronzino, Bildnis, 8500; Reynolds, Georg IV., 9400; del Piombo, Hl. Familie, 11500. Der Gesamterlös betrug 211490 Dollars.

Im Brooklyn Museum findet eine internationale Ausstellung von Aquarellen statt. Besonderer Aufmerksamkeit erfreut sich die deutsche Abteilung. Ebenso interessierte eine kleine Ausstellung des Bauhauses Dessau (Photos und Modelle) in der Becker-Gallery.

Bei Durand-Ruel zeigte Leger 14 Bilder.

Im Museum of Modern Art wurden 105 Werke von Lautrec und Redon gezeigt. Es waren auch die beiden großen Leinwände zu sehen, die Lautrec für La Goulue gemalt hat (118 : 118 inch.).

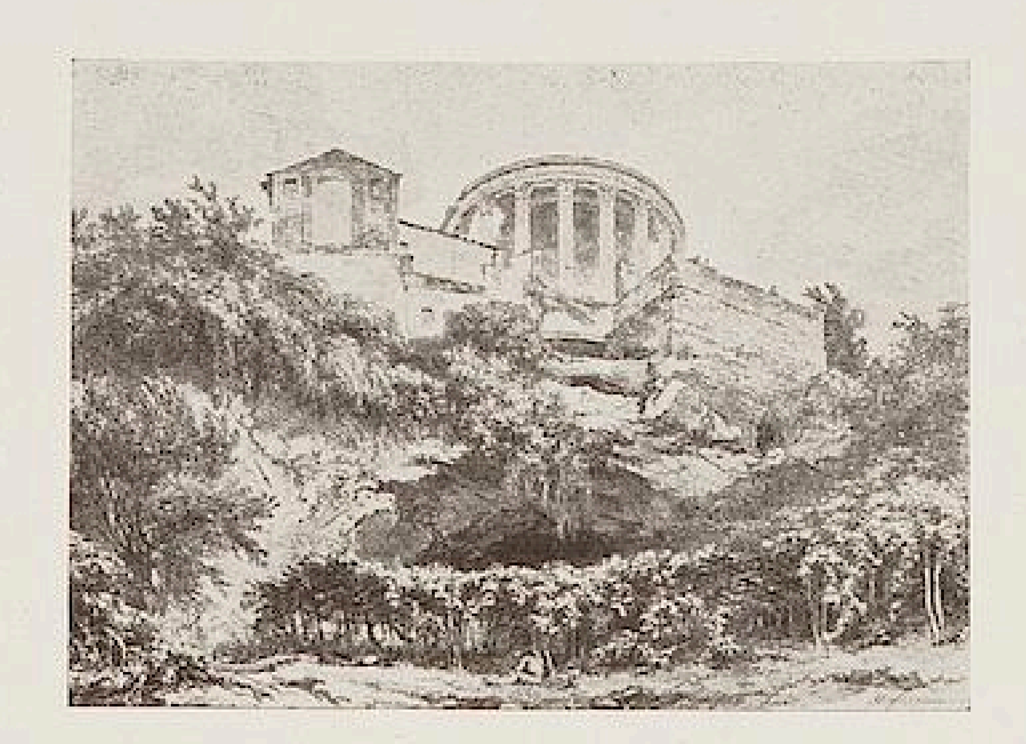
Dr. Hermann Post (New York)

Dr. William Valentiner, der verdienstvolle Leiter des Museums (Institute of Arts) Detroit U. S. A. veranstaltet durch Vermittlung der Galerie Commeter, Hamburg eine umfangreiche Ausstellung graphischer Originalwerke des norwegischen Malers und Graphikers Edvard Munch. Die Schau enthält Werke aus den verschiedenen Epochen des Künstlers und gibt in diesem Umfang den amerikanischen Kunstfreunden zum erstenmal einen Überblick des gesamten künstlerischen Schaffens des Norwegers.

AUSSTELLUNG VON WERKEN LEBENDER JAPANISCHER MALER IN DER AKADEMIE

Die krisenhafte Lage der heutigen Malerei Japans bekundet sich in ihrer Spaltung in die zwei Lager der

Modernisten und der Traditionalisten, der Ölmaler und der Vertreter der alten Techniken, die bestimmte Darstellungsformen und Sehweisen zur Voraussetzung haben. Den Fernstehenden interessiert das Problem der Auseinandersetzung einer alten, auf wesentlich anderen Grundlagen erwachsenen künstlerischen Kultur mit den überall siegreich einströmenden Fremdformen europäischer Zivilisation weniger als das Endergebnis einer neuen künstlerischen Leistung, die über die Grenzen des Landes wirksam und unmittelbar eindrucksvoll wurde. Sicherlich wird man solche Leistung weniger von einem in Paris akklimatisierten, geschickten Außenseiter wie Fujita als von der bodenständigen Künstlerschaft Japans erwarten, weniger auch von einer gänzlich Europa verschiedenen Ölmalerei als von den Meistern, die, an der alten Technik festhaltend, nur unter Widerständen den fremden Einflüssen Raum geben. Es war darum richtig, daß die von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst in Gemeinschaft mit den offiziellen Stellen in Japan in den Räumen der Akademie zu Berlin veranstaltete Ausstellung sich auf diese Künstlergruppe beschränkt. Europäischen Augen wird es nicht leicht, den Umbildungsprozeß, der im großen und allgemeinen deutlich ward, im einzelnen zu erkennen, zumal er innerhalb der auch heute noch mächtigen verschiedenen Schulen der alten Maltradition auf sehr verschiedene Weise sich vollzieht. Von uns aus gesehen will es scheinen, als hätte die südliche Schule der sogenannten Literatenmalerei, die Nangwa oder Bunjingwa, die stärkste Aussicht, aus eigenen Kräften und mit eigenen Mitteln den Weg einer Verschmelzung östlicher und westlicher Ideale zu finden, insofern bestimmte Entwicklungsvorgänge innerhalb der europäischen Malerei der neuen Zeit zu ähnlichen Ausdrucksformen geführt haben, wie sie dem Osten schon seit längerem geläufig sind. Eine Untersuchung dieser Beziehungen würde bedeutend mehr Raum beanspruchen, als hier zur Verfügung steht. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß die Ausstellung die Bekanntschaft mit einer Reihe der im heutigen Japan beliebtesten und geschätztesten Meister vermittelte. -r.



HONORÉ FRAGONARD, DER SIBYLLENTEMPEL IN TIVOLI
LAVIERTE RÖTELZEICHNUNG. 33,5:46 cm
SAMMLUNG CAMESINA, EREMITAGE, LENINGRAD
FRÜHJAHRSAUKTIONEN BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG, IM APRIL

ERICH HANCKE

Der sechzigste Geburtstag Erich Hanckes am 10. März gibt erwünschte Gelegenheit, auf diesen ausgezeichneten Schriftsteller und Kunstkenner wieder einmal hinzuweisen, den nur wenige wirklich kennen und seinem Werte nach zu schätzen wissen. Hancke hat sich eigentlich nur durch ein einziges Buch — über Max Liebermann — als Schriftsteller legitimiert. Dieses eine aber ist in seiner Art ein Meisterwerk. Jetzt arbeitet er an einem Oeuvrekatalog Max Liebermanns. Die Älteren unter uns erinnern sich an Erich Hancke auch noch als Maler, dessen Bilder in den ersten Ausstellungen der Berliner Secession stets einen schönen Erfolg errangen. Jetzt malt er nicht mehr und schreibt nur noch wenig. Wer aber Gelegenheit hat mit ihm über Kunst zu sprechen, bedauert immer wieder, daß ein so hell brennendes Licht unter den Scheffel gestellt wird.

K. Sch.



ANTOINE WATTEAU, SKIZZE FÜR EIN PANNEAU. RÖTEL. 29,5:17,5 cm. GESTOCHEN VON HUQUIER
SAMMLUNG STIEGLITZ-BEURDELLY, LENINGRAD, EREMITAGE. FRÜHJAHRSAUKTIONEN BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG, IM APRIL

NEUE BÜCHER

Internationales Jahrbuch der Gemäldeauktionen für 1930. Herausgegeben von Dr. H. Kästenbaum. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. H. Tietze. Verlag Paul Neff, Stuttgart.

Die Gefahren einer unkritischen Berichterstattung über Auktionsergebnisse hat die Verfasserin selbst erkannt und in ihrem Vorwort angedeutet. Dem harmlosen Leser wird es wenig nützen, wenn er — um ein paar Angaben einer beliebig aufgeschlagenen Seite zu zitieren — erfährt, daß in der Saison 1929/30 Bilder von Giorgione für 1390 bis 10500 Mark, von Giotto für 4500 bis 8780 Mark, von Hugo van der Goes eine Madonna für 6200 Mark, ein Blumenstillleben von van Gogh für 5050 Mark versteigert wurden. Der Erfahrene wird solche Zahlen zu deuten wissen, und an ihn wendet sich das Buch, das in der Tat viele nützliche Angaben auf engem Raum vereinigt. Ob es nicht trotzdem richtig gewesen wäre, offenkundig irreführende Angaben zu streichen und alle die Rembrandts zu übergehen, die für ein paar tausend oder sogar nur hundert Mark versteigert wurden, nachdem die wenigen echten Bilder, die auf den Markt kamen, genannt waren, sollte die Verfasserin für die kommenden Bände wohl erwägen. Die Echtheitsfrage bzw. die Frage der Meisterbestimmung bietet nicht die einzige Schwierigkeit. Es gibt ebenso eine falsche Vorstellung von der Marktlage, wenn mehr als zwanzig Bilder von Renoir mit Preisen von 1300 bis 10000 Mark und nur im Ausnahmefall über 50000 Mark angeführt werden, Monet gar mit nur 1200 bis 25830 Mark. Auch die unbedeutenden Arbeiten eines Malers, die auf Auktionen auftauchen, auszuscheiden, geht aber natürlich nicht an, und die wichtigste Unterscheidung endlich, nämlich die zwischen wirklich bezahlten und nur gesprochenen Preisen ist überhaupt unmöglich, weil kein Außenstehender diese tiefsten Geheimnisse des Auktionswesens zu durchschauen vermag.

Trotz aller Vorbehalte wird das handliche Büchlein dem erfahrenen Sammler wie dem Kunsthändler ein guter Ratgeber sein können, zumal wenn er aus eigener Kenntnis und Erinnerung zu ergänzen vermag, was die knappen Angaben des Verzeichnisses verschweigen müssen. G.

Augusto Giacometti von Maximilian Gauthier. Edition Art, Paris. Vertrieb für die Schweiz und Deutschland Verlag Rascher & Cie, Zürich.

Ein französisches Buch über den schweizer Romantiker und Dekorativen, in dessen Kunst sich Französisches, Italienisches und Deutsches mischt. Fünfzehn Seiten Text und dreißig Bildtafeln lehren den begabten, weichen Maler, dem Stimmungen zu Ornamenten werden, besser kennen.
K. Sch.

Maria Kalisko, Caspar von Zumbusch. Mit einem Vorwort von Eduard Leisching und 122 Abbildungen. Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Ein ähnliches Buch wie das über Friedrich Kaulbach. In diesem Fall nicht von einer Tochter, sondern von einer Enkelin geschrieben. Zum Ruhm der Familie. Auch in diesem Fall ist der Aufwand nutzlos vertan, weil die Kunst Caspars von Zumbusch — und darauf allein kommt es ja an — diese Verherrlichung nicht rechtfertigt. K. Sch.

George Minne par Leo van Puyvelde. Editions des „Cahiers de Belgique“, S. A. Bruxelles.

Mit George Minne und seinen Plastiken haben wir in „Kunst und Künstler“ die Leser schon vor fünfundzwanzig Jahren bekannt gemacht. Dieses repräsentative Buch (im Umfang und in der Druckanordnung der ersten Ausgabe der „Entwicklungsgeschichte“ von Meier-Graefe ähnlich) verherrlicht also einen schon historisch Gewordenen, dessen Plastiken und vor allem auch Zeichnungen aber immer noch viel Aktuelles haben. Minne ist ein echter Künstler. Sehr belgisch in seiner nordisch-flämischen Abwandlung des Französischen. Vielfach angeregt, aber persönlich von seiten des Gemüts und eines sich aus erlebten Ideen ergebenden Stils.

Das Buch gibt auf 141 Bildtafeln alles Wichtige aus dem Oeuvre Minnes, es gibt einen Katalog des kompletten Lebenswerkes und auf 62 Seiten eine gut geschriebene und wohl orientierende Biographie. K. Sch.

Hans Adolf Bühler: Das innere Gesetz der Farbe. Eine künstlerische Farbenlehre. Horen-Verlag, Berlin-Grunewald, 1930. 94 Seiten.

Eine „künstlerische“ Farbenlehre ist es nun eben nicht. Eher eine dichterisch-philosophische, in der Mathematik zum Sinnbildlichen wird und eines immer auf etwas anderes weist. Aus reinlicher, ernster Gesinnung ist das Buch entstanden, aus einer gewissen Harmonieseligkeit, die auf die „Musik der Sphären“ lauscht. Farbkugel, Erdkugel, Himmelskugel — der Farbenkreis gleicht dem Wandel der Jahreszeiten — Farben entsprechen den Tonarten der Musik: dieses und anderes sind Gedanken, die ein denkender Künstler — ein Thomaschüler — vom Wunder der Farbe ableitet. Wie Runge es vor mehr als hundert Jahren tat, wie es in jeder Generation kontemplative Naturen, die dann „innerlich“ genannt werden, tun. Das Ganze ist sehr edel; aber etwas allgemein und summarisch — etwas deutsch in Gänsefüßchen. Was hätte ein bedeutender Maler nicht alles allein über kalte und warme Farben sagen können! K. Sch.

Emil Jakob Schindler, 1842—1892. Eine Bildnisstudie von Carl Moll. Mit zwei farbigen und vierzig einfarbigen Lichtdrucktafeln. Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1930.

Carl Moll ist ein empfindungsvoller und geistreicher Wiener Maler, ein begeisterter Kunstkenner, ein kluger Aufspürer und ein unermüdlicher Kämpfer für das Echte. Ein Ritter des Geistes ohne Furcht und Tadel. Er hat sein Buch einem der liebenswürdigsten Wiener Landschafter gewidmet, dem er ein intellektueller Schüler geworden ist. Keiner hätte dieses

— nicht überflüssige — Buch besser, menschlicher und mit genauerer Kenntnis der Materie schreiben können, keiner hätte uns den Menschen und den Maler Schindler näher bringen können. Bescheiden tritt Moll zurück und läßt immer wieder Schindler persönlich sprechen. So wird dem Leser ein doppelter Genuß: er lernt zwei wertvolle Menschen zugleich kennen, zwei Künstler, die wechselseitig über Kunst sprechen, als unterhielten sie sich miteinander, wie sie sich oft im Leben unterhalten haben mögen. K. Sch.

Das schöne Wandbild. 135 Abbildungen mit einer Einleitung von Bernhard Dörries. Verlag F. A. Bruckmann A. G., München 1930.

Das pompejanische Wandbild, Giotto, Masaccio, Maselino, Piero della Francesca, Poussin, Renoir, Marées: das sind die Kapitel des einleitenden Textes. Man sieht, daß sie ziemlich willkürlich gegriffen sind. Sie wollen nicht erschöpfen, sondern anregen und die Aufgabe flüchtig umschreiben. Der Nachdruck liegt auf den Abbildungen. Sie sind ausgezeichnet reproduziert. Besonders eindrucksvoll sind die Detailaufnahmen. Der Begriff Wandbild ist stellenweise bis zur Unverständlichkeit durchbrochen. Es scheint, als seien zuerst die Abbildungen dagewesen und dann erst die Idee des Buches. K. Sch.

Leben und Gestaltung. I. Bilanz des 20. Jahrhunderts. II. Aufbau eines neuen Geistes. Von Ozenfant. Müller & J. Kiepenheuer, Potsdam 1931. Deutsch von Gertrud Grohmann, mit über 200 Abbildungen.

Das Buch hat im Aussehen und dem Geiste nach eine gewisse Ähnlichkeit mit dem „Omnibus" und dem „Querschnitt". Doch fehlt der bewußte Ulk; es ist ernst wie ein Katechismus. Einer der avanciertesten Künstler schreibt über alles, was ihm einfällt, über Literatur, Malerei, Architektur, Musik, Wissenschaft, Religion und Philosophie, über Tropismus, Kubismus, Picassismus, Dadaismus und andern Ismen; er richtet ein furchtbares Durcheinander an, so daß man die Seiten willkürlich verwechseln und durcheinanderheften könnte (auch die Bildseiten) — es würde dadurch nicht unklarer werden. Geistreiches und richtig Empfundenes, aber nicht zu Ende Gedachtes steht neben ganz Oberflächlichem. Mehr als drei oder vier Seiten sind auf einem Sitz kaum zu lesen, weil der Mangel an innerer Ordnung ermüdet. K. Sch.

Omnibus. Eine Zeitschrift. Sonderheft: Almanach auf das Jahr 1931. Zusammengestellt von René Crevel, Martel Schwichtenberg und Curt Valentin. Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin und Düsseldorf.

220 Seiten Text mit vielen bebilderten Inseratenseiten dazwischen, Deutsches, Französisches und Englisches, viel kosmopolitisches Getue, in der Hauptsache aus den Schubladen des Jahres witzig zusammengesuchte Abbildungen (etwas viel nackte Männlichkeit dabei) zuweilen so dicht gedrängt, daß es wie Photomontage wirkt, Intimitäten, Indiskretionen, hübsche trouvailles, Reklameartikel, vor allem aber Selbstanzeigen des Verlages, der sich als „Verkünder des Immer und Nie aus hyperämischen Reichen" andichten läßt (Onkel Bräsig würde sagen: „Daß du die Nase ins Gesicht behältst!") — kurz, das Ganze eine Jahresschau des Verlages und Kunstsalons Flechtheim. K. Sch.

Geschichte der Graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Elfried Bock. Im Propyläen-Verlag zu Berlin.

Ein neuer Ergänzungsband zur bekannten sechzehnbändigen Propyläen-Kunstgeschichte. Eine Einleitung von 120 Seiten von Elfried Bock, meisterhaft in ihrer Knappheit, in der Beherrschung und Gruppierung des schwer zu disponierenden Stoffes und vor allem auch durch den Takt, womit die Erscheinungen der letzten Jahrzehnte, die sich historisch noch nicht fassen lassen und die eine Gefahr für jede Kunstgeschichte bedeuten, einbezogen worden sind. Dann folgen nicht weniger als 535 Abbildungstafeln, mit ausgezeichnet gewählten Beispielen des Kupferstichs, der Radierung, des Holzschnitts und der Lithographie aus allen europäischen Ländern und aus allen Zeiten seit dem Mittelalter. Der Band „ergänzt" nicht nur die Kunstgeschichte des Propyläen-Verlages; er gehört vielmehr organisch dazu. K. Sch.

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Ein Band Text und ein Band Abbildungen. Zweiter Band des Gesamtwerkes: Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. Die Kunst der Gotik. Vierte durchgearbeitete Ausgabe. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1930.

Es ist eigentlich nicht nötig mehr zu geben als den Titel. Denn die klassische Geltung dieses Werkes ist längst erwiesen. Diese vierte Bearbeitung wird nun wohl endgültig sein. In dieser Form wird das Werk in die Geschichte der Kunstliteratur eingehen und wird entscheidend auf viele Generationen wirken. Hinter diesem Werk großen Formats steht ein Mann, der als einer unserer letzten wirklich universalen Geister angesprochen werden muß. In einer Zeit des Spezialistentums hinterläßt Dehio darum auch mit seinem Leben, mit seiner Arbeitsweise der Jugend ein Vorbild. Ein Vorbild, wie Wissenschaft und Leben im Sinne Goethes zur höheren Einheit werden können. Dehios Geschichte der deutschen Kunst ist mehr als ein Meisterbuch: es ist ein Kulturdenkmal. K. Sch.

Bulletin of the Bachstitz Gallery: The Islamic Collection. Berlin 1930. 54 Seiten mit Abbildungen.

Der kleine, gut illustrierte Katalog enthält eingehende Beschreibungen einer Reihe persischer und syrischer Fayencen in großenteils vorzüglicher Erhaltung, die bereits von der Münchener Ausstellung 1910 her bekannt sind, mit vollständigen Literaturzitaten und Hinweisen auf verwandte Stücke. Anschließend sind in ähnlicher Ausführlichkeit einige interessante islamische Glasarbeiten behandelt, sowie mehrere in Südrußland gefundene Schmuckgegenstände. Den Schluß bildet ein kaukasischer Drachenteppich des siebzehnten Jahrhunderts in lebhaften Farben, von der Gattung, die man gern als „armenische Teppiche" anspricht. —l.

Maurice Casteels: Die Sachlichkeit in der modernen Kunst.

Der Besprechung im V. Heft (Seite 218) ist nachzutragen, daß die Abbildungen in Kupfertiefdruck hergestellt sind und daß Notizen zu den Abbildungen in einem allerdings nicht ohne weiteres auffindbaren, aufklappbaren Anhang enthalten sind. K. Sch.

GRAPHIKMARKT IM FRÜHJAHR

VON

ERHARD GÖPEL

Die Ergebnisse der Herbstversteigerungen haben die Aktivität der großen Händler des Graphikgebietes nicht zu lähmen vermocht, soviel geht schon heute aus den Ankündigungen der einzelnen Häuser hervor. Die schwierige Zeit hat sogar manche Sammlungen — auch staatliche — verkaufsreif gemacht, an die sich bisher kaum der kühnste Traum eines Auktionshauses wagte. Die Folge ist, daß dem Angebot nach der Markt belebter als je sich darstellt.

Die Liste der Boernerschen Versteigerungen ist selten so lang gewesen, wie dieses Frühjahr, wo die Hoffnung auf Amerikaner nicht einmal so stark mitsprechen kann, wie sonst im Frühling. Sieht man die zum Verkauf stehenden Bestände bei Boerner ein, so ist man noch mehr überrascht, überrascht von der Frische der Erhaltung, die den Graphikliebhaber, da sie immer seltener wird, so leicht besticht. Ein Wunder in dieser Hinsicht sind besonders die Zeichnungen aus der Eremitage, die die Russen versteigern lassen.

Die Russen helfen sich vorläufig auch hier mit einer Abart des Dublettenbegriffes, indem sie von den Meistern, von denen sie viel besitzen, einiges abgeben. Da Preise aber heute nur für Qualitäten zu haben sind, so ist vieles Gute dabei. Uns erinnert diese Auslegung des Begriffes Dublette ein wenig an jene Don Quichoterie einer Sammlung, die auch nur Dubletten verkaufen durfte, aber diese Bestimmung so auslegte, daß sie den ersten Zustand Rembrandtscher Radierungen weggab und den fünften ausgedruckten Zustand behielt.

Die französischen Zeichnungen aus Leningrad entstammen jener Zeit, in der unter Katharina II. die Beziehungen zu Frankreich besonders eng waren, Männer wie Diderot zu den Agenten der Kaiserin gehörten, und die Akademie ihre Künstler aus Frankreich holte. Aus der ehemaligen Sammlung der Akademie kommen denn auch einige besonders schöne Beispiele der Zeichenkunst des Greuze, Studien nach der Natur von großer Freiheit der Technik und Frische der Auffassung, auf die noch ausführlicher hingewiesen werden soll. Von Watteau sieht man die Studie einer weiblichen Figur, die allen Charme seiner Frauengestalten hat, dabei aber noch gestraffter und naturnäher als die Dame auf dem Potsdamer Bild, zu dem sie verwendet wurde, wirkt („L'amour paisible", Neues Palais). Die Wiederholung der Kopfes gibt dem Blatt einen ganz eigenen Rhythmus, den im Original die drei Kreiden-Technik — Rubens! — und der dunklere Ton des Papieres etwas mildern, weiter von Watteau ein später von Hucquier radierter geistreicher Dekorationsentwurf. Von Fragonard liegen zwei römische Ansichten vor, von großer Kühnheit der Auffassung (Perspektive!) und wundervoller warmer Kraft des Rötels namentlich die abgebildete Tempelansicht. Von Boucher mehrere Zeichnungen galanter Erfindung; besonders ein Blatt („Frau an der Quelle") hat die krause Kraft des Striches, die den skizzierenden Blättern des Boucher eigen ist. Hubert Robert — Flußtal mit Brücke — und ein glänzender Pernet beschließen die Reihe der französischen Zeichnungen, die so eindrucksvoll wird, weil die Zeichnungen von der gleichen Unberührtheit und Frische sind, die man auf der vorigen Frühjahrsversteigerung an den Farbstichen russischer Herkunft bewunderte. Von diesen liegen diesmal etwa hundert englische Blätter vor; besonders reizvoll im zusammenstimmenden Gelb und Blau die Mrs. Benwell von Ward nach Hoppner.

Aus der Sammlung Massaloff im Moskauer Museum kommt eine kleine Kollektion holländischer Zeichnungen zum Verkauf, dabei zwei Blätter von Doomer, „Ruinen" von Ruisdael, einige interessante Blätter der Rembrandtschule.

Die alten Meister werden wieder einen so starken Druckgraphikkatalog wie öfter in den letzten Jahren ergeben. Den wichtigsten Beitrag liefert eine deutsche halböffentliche Sammlung, dieser entstammen namentlich einige italienische Primitive — breitrandige Mantegnas —, die grotesken Buchstaben y und p vom Meister E. S. und dessen große Patene mit den Darstellungen der Leiden Christi.

Ein deutscher Sammler, dessen Quellen teilweise die Boernerauktionen der Nachkriegsjahre, aber auch der sonstige Handel war, trennt sich von seinem Besitz an alter deutscher und niederländischer Graphik — Dürer, Kleinmeister, Rembrandt. Aus holländischem Besitz schiebt sich die Rembrandtsammlung Dr. van Moll-Arnheim ein, die ein Rembrandtwerk mittlerer Qualitäten enthält, dabei die „Drei Bäume" in einem guten, aber schon etwas trockenen Druck und die „Drei Hütten".

Die Erben der Frau Blasius in Braunschweig, an deren wenig bekannten Dürerzeichnungen man sich auf der Dürerausstellung in Nürnberg erfreute, geben in die Auktion die Stiche Dürers, die einen Teil der Hausmannschen Dürersammlung ausmachen. Hausmann, dessen Handbuch der Dürergraphik man noch heute hin und wieder wegen seiner Angaben über Wasserzeichen zitiert findet, besaß namentlich „Adam und Eva", in einem tiefen, unberührten Abdruck, dessen Qualität man bei Boerner mit einem anderen etwas schärferen und im Rand weniger knappen Exemplar anderer Herkunft vergleichen kann. Eine Sammlung von Dürerholzschnitten aus anderer Quelle ermöglicht den besonderen Katalog eines fast kompletten Dürerwerkes.

Ein vierter Katalog bringt deutsches neunzehntes Jahrhundert, eine Chodowiecki- und eine Menzelsammlung aus Davidsohns scheinbar unerschöpflichem Erbe, Zeichnungen und Graphik von Klein und Erhard — die sehr kompletten Sammlungen ihres Biographen C. Jahn —, Ludwig Richter und Nazarener-Zeichnungen. — Nach diesem weit gefaßten Programm wird man einen dreimaligen Wechsel der Auktionsteilnehmer in den Tagen vom 27.—30. April voraussagen können. Für die alte Graphik das „übliche" Boernerpublikum, für das neunzehnte Jahrhundert Museen und spezielle Sammler, für das Russengut die internationalen Zeichnungshändler und die so lebhafte Gruppe der Pariser Händler. Auf diese letzteren darf der Verkäufer am ehesten Hoffnungen setzen, da augenblicklich in Paris der Handel noch am lebendigsten ist.

Die großen Schweizer Firmen fahren in ihrer ruhigen, einen noch immer festen Abnehmerkreis voraussetzenden Art des Angebotes fort. Gilhofer & Ranschburg-Luzern geben drei umfängliche Kataloge heraus. Beginnend mit einem Katalog Ornamentstiche (seltene Franzosen und Niederländer), die eine Spezialität dieses Hauses werden, lassen sie einen Portraitkatalog und einen ausführlicheren Katalog alter und neuer Graphik folgen.

Gutekunst & Klipstein-Bern geben nach ihrem kürzlichen ausgedehnten Katalog (fünfzehntes bis neunzehntes Jahrhundert), sehr erfreulich durch seine präzisen Druckqualitätsbezeichnungen, die jeder Nachprüfung standhielten, ein Verzeichnis von Daumiergraphik aus. Die seltenen Probedrucke werden durch die frühen Hauptblätter und ein ganz komplettes Exemplar der seltenen Zeitschrift „Caricature" ergänzt.

Hollstein & Puppel-Berlin kündigen für Ende April ebenfalls eine umfängliche Versteigerung alter Graphik an. Die Versteigerung wird eine große ausländische Handzeichnungssammlung und eine Kupferstichsammlung aus einem deutschen Schloß enthalten.

Von Hausmann, dem Dürer-Sammler, erzählt man, daß er 1806, als König Jerome eine Dürer-Sammlung der Braunschweiger Herzöge auflöste, den Grundstock seiner Sammlung gelegt habe. Die Entwicklung des Marktes wird davon abhängen, ob in einer Zeit ähnlichen Übergangs entschlossene Liebhaber die Gelegenheiten nützen.

Vorberichte

Die von Herrn v. Goldschmidt-Rotschild mit großer Sachkenntnis zusammengestellte Sammlung dekorativer Kunst des achtzehnten Jahrhunderts wird am 23. bis 25. März von den Firmen Ball und Graupe versteigert werden. Außer der berühmten tonigen „Gesellschaft im Freien" von der Hand des begabten Watteauschülers Pater und des nicht völlig gleichwertigen Pendants finden wir Drouais' Ovalbildnis eines jungen Mädchens. Neben den im Vorbericht der letzten Nummer bereits erwähnten beiden Tuschzeichnungen von Moreau le Jeune zu dem „Monument du Costume" und seinen vier lavierten Federskizzen wird ein Sepia-Interieur seines Schweizer Kollegen Sigmund Freudenberger interessieren, eine farbig aquarellierte Pastorale des J. B. Huet und eine im Sujet ungemein lebendige Federzeichnung „Das Kabinett des Antiquars" von Ch. N. Cochin d. J., von bester Herkunft: aus der Sammlung der Brüder Goncourt. — Dem Charakter der Sammlung v. Goldschmidt-Rotschild entsprechend sind die farbigen Mezzotintodrucke zahlreich.

Unter den Bijoux befindet sich eine Anzahl kulturhistorisch interessanter Stücke und das Porzellan, ein vom Sammler bevorzugtes Gebiet, weist einige Sèvres-Raritäten auf. Von besonderer historischer Bedeutung ist der bezeichnete und 1732 dadierte Walzenkrug mit Goldchinoiserie von der Hand des Chr. Fr. Hörold.

Die Firma Rudolf Lepke kündigt für den 14. April die Versteigerung der Sammlung Jaffe-Berlin an: sie enthält Florentiner Renaissance-Möbel, Kleinkunst und Einrichtungsgegenstände des achtzehnten Jahrhunderts, ferner eine Reihe von Gemälden der italienischen und nordischen Schulen (Studien von Tiepolo und Tintoretto, eine Grablegung von Palma Giovine aus der Braunschweiger Galerie, ferner Bilder von A. van de Venne und Jan Brueghel).

ANTOINE WATTEAU, STUDIE ZU „L'AMOUR PAISIBLE" (POTSDAM, NEUES PALAIS)
RÖTEL. SCHWARZE UND WEISSE KREIDE. 30:20 cm
SAMMLUNG ALFEROFF, MUSEUM CHARKOW. FRÜHJAHRSAUKTIONEN BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG, IM APRIL

Am 28. April wird die bekannte Vorkriegssammlung W. v. Dirksen ausgeboten werden, deren spiritus rector W. von Bode war und deren Hauptbestände italienische Skulpturen, Möbel, Majoliken und altpersische Teppiche bilden.

Zu den wichtigsten Frühlings-Auktionen wird zweifellos die am 11. und 12. Mai ebenfalls bei Lepke stattfindende Versteigerung der historischen, weit über russische Kreise berühmten Sammlung Stroganoff gehören. Man weiß, daß diese reiche, von einem Günstling der Zarin Katharina II. geschaffene Sammlung einen Rembrandt enthält (Christus und die Samariterin), Werke von van Dyck, Rubens, Jacob van Ruisdael, J. G. Cujp, Aert van der Neer, Bellini, Giordano, Barocci, Boucher, Poussin, Cl. Lorrain, Vigée-Lebrun, ein repräsentatives Doppelporträt von Romney, Büsten von Houdon und Falconet, Gruppen von Clodion und eine Anzahl signierter Prunkmöbel.

Am 27. und 28. April wird die ebenfalls in der vorigen Nummer erwähnte Versteigerung der Sammlung Wendland durch Ball und Graupe stattfinden. Neben ausgezeichneten Möbeln der Louis XV. und Louis XVI.-Zeit enthält sie eine gewählte Kollektion alter Teppiche und kostbarer Textilien, antike und mittelalterliche Plastik und Gemälde von Guardi, Canaletto, Millet, Vernet, Greuze und Goya.

M. Eisenstadt

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

Rotschil
e zahlre
ahl koste
ein von
es-Raritä
der bere
noiserie

den 14. Ap
n an: sie
und Emai
, ferner ein
ordischen
ie Grablegu
er Galerie
ueghel).

die bekann
. Dirksen sow
s rector W.
tbestände sol
Majoliken un
den.

sten Frühling
los die un
bei Lepke statt
historischen
berühmten
n. Man weiß
n Günstling
haffene Samml
hält (Christu
Werke von
van Ruisdael,
Neer, Bellini,
er, Poussin,
in repräsentat
omney, Bilsen
onet, Gruppe
Anzahl signie

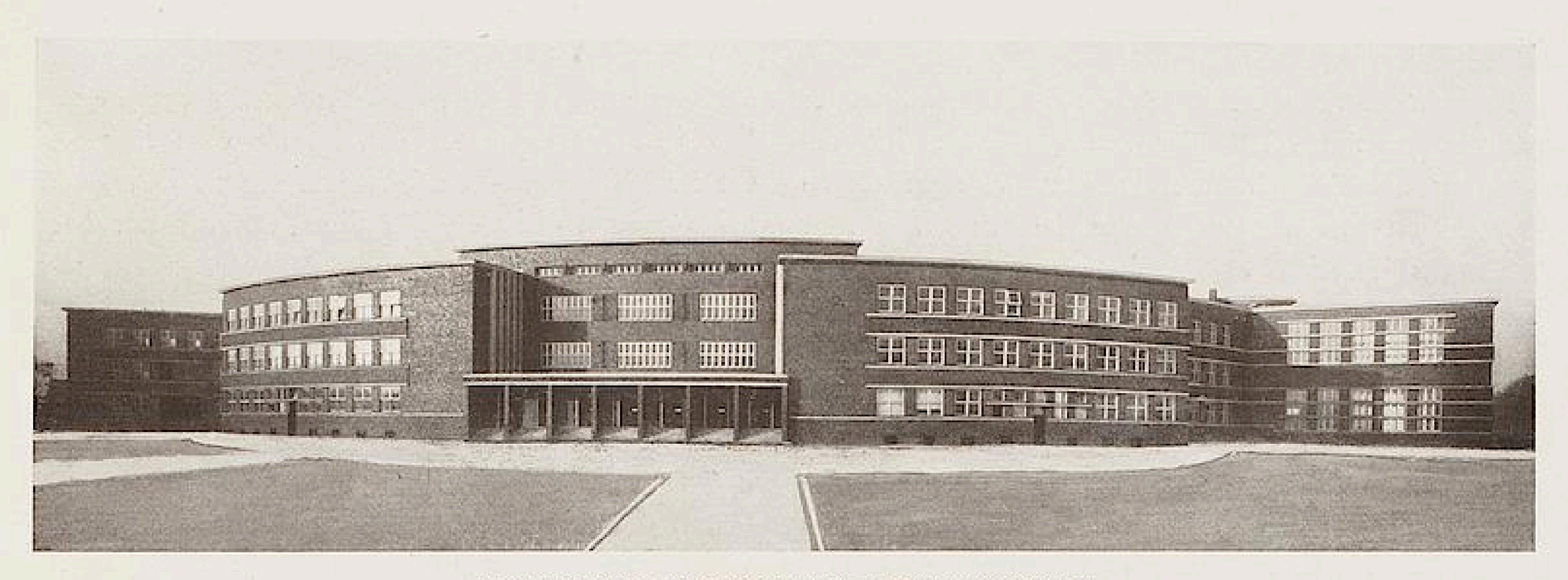
d 28. April wir
vorigen Numm
g der Sammlung
nd Gruppe sta
chneten Möbeln
XVI.-Zeit enth
ollektion alter
Textilien, antik
lastik und Gem
etto, Millet, V

BRUAR, AUSGAB
HEFFLER, BERLIN
R G.M.B.H., LEIPZ



HUGO HÄRING, SIEDELUNG SIEMENSSTADT

BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE BAUGESELLSCHAFT BERLIN-HEERSTRASSE M. B. H.



JEAN KRÄMER, VOLKSSCHULE BERLIN-WITTENAU
BAUHERR: STADT BERLIN

NAIVITÄT UND SPEKULATION

VON

WALTER BONDY

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."
Faust: I. Teil

Zwischen den Künstler und im speziellen Falle zwischen den bildenden Künstler und sein Werk schieben sich unausgesetzt Dinge, die seine Naivität zu trüben und ihn auf den Weg der Spekulation zu führen suchen. Den bildenden Künstler bringt ein innerer Drang zum Gestalten, aber warum er gestaltet, oder warum er so oder so gestaltet, weiß er nicht. Er fühlt zwar eine Gesetzmäßigkeit, die er durchdringen, entwirren möchte, er fühlt eine Art von Pflicht, seinen Beobachtungen, Erfahrungen, Gefühlen feste Gestalt zu geben. Aber bestimmte Definitionen, Gesetze, Formeln, die das Ziel der exakten Wissenschaft ausmachen, bleiben für ihn unerreichbar. Die Resultate seiner Arbeit liegen bei weitem nicht so klar zutage, wie die der Wissenschaft. Er wird seine Wahrheit immer nur wie mit einem Schleier verhüllt bringen können und es den andern überlassen müssen, das Richtige und Falsche, das Echte und Unechte, das Wertvolle und Wertlose unter diesem Gewand zu suchen. Man darf nicht daran zweifeln, daß es in der Kunst ebenso wie in der Wissenschaft objektive Gesetze gibt, aber sie bieten sich nicht so klar und eindeutig dar wie etwa die der Mathematik oder Physik, und sie lassen stets die manigfachsten Interpretierungen zu. So kommt es, daß über das Kunstschaffen selbst der Größten, bei den Künstlern, bei der Kunstwissenschaft, sowie bei dem sogenannten Laienpublikum die Urteile niemals so übereinstimmend sind, wie es bei den Resultaten der Wissenschaft der Fall ist.

Wenn die Schöpfungen der Künstler nicht objektiv wertvolle Resultate zeitigen würden, hätte das gesamte Kunstschaffen keinen Sinn. Wenn der Künstler nicht an einen objektiven Wert des Erreichten — oder mindestens des zu Erreichenden — glauben würde, so wäre damit seinem Streben die Richtung genommen. Nun ist ihm aber, wie erwähnt, die Kontrolle darüber, ob das, was er erreicht hat, objektive Qualitäten enthält oder nicht, unendlich erschwert. Er kann nicht wie der Tech-

niker, der die Maschine, die er gebaut hat, in Betrieb setzt und laufen sieht, sagen: Ich habe es richtig gemacht oder falsch, oder wie der Mathematiker die Brauchbarkeit seiner Formeln durch Messen an den allgemein anerkannten prüfen. Er muß das Urteil über das Erzielte immer wieder nur seinem Gefühl oder denen überlassen, die wie er mit dem unzulänglichen Maßstabe des subjektiven Empfindens an die Werke herangehen. Die Schwierigkeiten, die sich dem Künstler entgegenstellen, der logisch weiterbauend sein Werk fortführen möchte, sind also in Wahrheit unermeßlich, da er sich im Grunde weder auf das eigene Urteil, noch auf die Urteile der anderen verlassen kann.

Der Weg, den die Wissenschaft geht, wird im allgemeinen ein kontinuierlicher sein. Sie ist losgelöst vom Subjektiven, und das Persönliche zeigt sich bei ihr kaum anders als in dem Umfang der kontrollierbaren Resultate. Wenn Fehler gemacht werden, so werden sie früher oder später objektive Korrekturen erfahren. Bei der Kunst, wo das Urteil immer durch eine Menge von Kriterien beeinflußt ist, die zum Teil sogar ganz außerhalb ihres eigentlichen Bereiches stehen, sind oft ganze Kunstjahrhunderte mit schweren prinzipiellen Mängeln behaftet, ohne daß diese in ihrer Zeit erkannt worden wären. Irgendein aus anderen, ja selbst aus wirtschaftlichen Gebieten hergeholter spekulativer Gedanke kann eine natürlich gesunde Bewegung jäh unterbrechen und endlich sogar die Kunst auf Irrwege führen, aus denen sie dann nur schwer zurückfindet. Das Einzelindividuum teilt fast immer — wenn es nicht ein Genie ist —, das Schicksal der Gesamtheit. Selbst ausgesprochene Begabungen sind meistens nicht stark genug, sich den spekulativen Einflüssen gewisser Zeiten zu entziehen.

Das Schaffen des Künstlers wird also zu einer Komponente zwischen der eigenen ursprünglichen Kraft und den Mächten, die deren Richtung zu beeinflussen suchen. Die Eindrücke von außen werden unter Umständen so stark werden, daß sie den Künstler völlig aus der Bahn seiner ursprünglichen Veranlagung werfen können.

Es ist charakteristisch, daß die spekulativen Dinge in der Kunst, die sich der naiven Sinnlichkeit entgegenstellen und deren Opfer die Ursprünglichkeit des künstlerischen Temperaments so oft wird, meistens leichter Anhängerschaft bei Künstlern und Kunstbeflissenen findet, als die Ausdrucksweise des naiven Schaffens. Der spekulierende Gedanke wird fast immer bequemer erfaßt, als eine komplexe Gesetzmäßigkeit des Naiv-Sinnlichen. Der Grund hierfür ist wohl der, das die Vernunft der Menschen der neueren Zeit von Anfang an einer intensiven Schulung unterworfen wird, während die gefühlsmäßigen Dinge viel weniger berücksichtigt werden. Ein neuer Gedanke wird also als Grundideal einer künstlerischen Tätigkeit fast immer leichter aufgegriffen, als ein neuer Ausdruck des Empfindens. Ich will nur nebenbei erwähnen, daß das Gedankliche ja auch leichter gedanklich auszuwerten ist als das Empfindungsmäßige, eine Ursache, weshalb besonders oft von der Kunstliteratur Bewegungen bevorzugt werden, die mehr auf dem Boden des Gedankens stehen als auf dem des Gefühls.

Es ist also für den Künstler fast immer leichter, mit geistigen Eigenschaften durchzudringen, als mit den nur zu fühlenden. Kein Wunder, daß er — da er doch auf den Erfolg angewiesen ist — der Verführung oft erliegt. Man möchte beinahe behaupten, daß selbst in großen Kunstepochen, oder bei den berühmtesten Künstlererscheinungen die Beziehungen der Menschen zur Kunstleistung mehr auf spekulativem als auf gefühlsmäßigem Boden standen, und daß das, was selbst an den größten Künstlern geschätzt und berühmt war, selten das Wesentliche ihrer Kunst ausmachte. So wurde oft sogar der Bedeutende durch Dinge, die gar nicht mehr auf dem Gebiete seines ursprünglichen naiven Strebens standen, in das Netz der Spekulation verstrickt, dessen Maschen er allerdings, ohne es zu ahnen, oft selber geknüpft hatte, in ein Netz, das sich schließlich zusammenzog, um ihn für immer seiner Ursprünglichkeit zu berauben.

Es ist hier nicht Platz, auf Einzelheiten einzugehen, doch weiß jeder, der sich mit der Geschichte der Kunst beschäftigt, welchen nachteiligen Einfluß die spekulative Art auf alle Gebiete des Kunstschaffens begabter Völker oder Künstler gehabt hat. Erst durch wirtschaftliche, politische oder andere Umwälzungen, oder durch geniale Menschen ist dann wieder ein Rückweg zum naiven Gestalten gefunden worden.

Nach dem Auftreten hervorragender Künstlererscheinungen fängt allerdings meist wieder eine Periode des unnaiven Schaffens und des Manierismus





WALTER GROPIUS, SIEDELUNG SIEMENSSTADT. BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE BAUGESELLSCHAFT BERLIN-HEERSTRASSE M. B. H.

an. Bemerkenswert ist es, daß gerade in solchen Zeiten die Kunst oft viel von sich reden machte und die Künstler besonders selbstbewußt, ja überheblich wurden. Sie nahmen sich und ihre Zeit für wichtiger als die große vorhergegangene. Ich zitiere die folgenden Sätze von Romain Rolland aus seinem klugen Büchlein über Michelangelo, die sich auf die Nachfolger des Meisters beziehen. Sie scheinen mir auf die meisten Perioden der Dekadenz und des Manierismus zu passen .... „Es wandelt sich diesen Künstlern", schreibt Rolland, „die Idee meistens zur hochtrabenden, unklaren Vorstellung von einer angelernten Vollkommenheit. Unter dem Vorwande eines geistigen Ideals entstellen sie die Natur, entfernen sich langsam von ihr, wenden sich mit hochmütig geschlossenen Augen von ihr ab und sehen nur in sich selbst hinein." — Weiter unten zitiert Rolland ein Wort des Malers Lomazzo, der behauptet, daß die Materie weit von der Kunst entfernt sei. — „Lomazzo", bemerkt Rolland, „ist der Spiegel der auf Michelangelo folgenden Epoche, ein Maler-Ästhetiker — ein Blinder."

Das Sichabwenden vom Objekt ist also auch für Rolland das typische Kriterium des Niederganges. Aus welchen inneren oder äußeren Gründen es vor sich geht, erscheint gleichgültig. Als Pendant zu der Auffassung dieser Italiener bringt Rolland unseren Albrecht Dürer. „Durch das Malen", schreibt Dürer, „mag angezeigt werden das Leiden Christi und wird gebraucht im Dienst der Kirchen. Auch bewahrt das Gemäl die Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben."

Es ist erquickend, diese naive Definition zu hören — im Gegensatz zu den hochmütigen Kunsttheorien der Spätrenaissance.

Zu den obigen Ausführungen muß ich noch hinzufügen, daß ich weit entfernt davon bin, dem sogenannten Naturalismus oder Verismus eine Lanze brechen zu wollen, den ich im Gegenteil trotz seiner scheinbaren Gewissenhaftigkeit fast immer dem Gebiet der unnaiven Kunstanschauung zuordnen möchte. Es liegt mir auch fern, für eine angebliche Sachlichkeit in der Kunst eintreten zu wollen. Eine unverdient wichtige Stellung, die gewisse Kunstperioden dem Gegenständlichen, dem „Sujet" einräumen, bildet meiner Meinung nach ein direktes Gegenbeispiel zu der Anschauung von Epochen, die wiederum das Sujet entthronen und zu einer völlig gleichgültigen, ja zu einer kunstfeindlichen Sache machen wollen. Sowohl der eine wie der andere Standpunkt stammt aus der Ideenwelt der Spekulation. In beiden Fällen ist der Begriff des Sujets mißverstanden. Man hat ihn aus einer sinnlichen Sphäre in eine geistige gedrängt. Die greifbare Natur der Kunst wird mit der abstrakten des Wissens, die starre, äußere Form, oder gar das Anekdotische, mit dem bewegten sinnlichen Inhalt verwechselt. Daß man allerdings gleichzeitig mit der prinzipiellen Abkehr von diesem falsch aufgefaßten Naturalismus auch die echte Natur — die Luft und das Licht des Künstlers — aus dem Tempel jagt, ist ein Fehler, über den man sich immer erst klar wird, wenn man erkennt, daß man mit einem Sprung ins andere Extrem gewissermaßen den Teufel mit Beelzebub ausgetrieben hatte.

Die mannigfaltigen Gründe, die von den Theoretikern der Kunst für das bewußte Abrücken von der objektiven Wirklichkeit angegeben werden, erscheinen mir in keiner Beziehung stichhaltig zu sein. Insbesonders nicht die Behauptungen, daß der Künstler, in seinem objektiven Streben, leicht in sklavische Abhängigkeit vom Gegenstand gelangen könnte. Das Subjektive, Persönliche liegt nicht in einer gewollten Abweichung vom Objekt, sondern im Gegenteil in der Vertiefung des objektiven Empfindens, nicht in der Willkür, sondern in der Beobachtung und Konzentration. In dem sinnlich erfaßbaren Körper schlummert die ewige Seele, und der einzige Weg zu ihr wird für den bildenden Künstler immer nur über die Körper führen.

Aus Angst vor der starren seelenlosen Wiedergabe soll nun der Künstler auf sein höchstes Fest, auf das Gestalten dessen verzichten, was sich in seinen Augen spiegelt, was seine Hände greifen können. Welch armselige Einschätzung des menschlichen Erlebnisses!

Eine körperlose bildende Kunst, die nicht auf den drei Dimensionen der Welt aufgebaut ist und die sich damit der Kontrolle durch das sinnlich Greifbare entzieht — dem Künstler sowohl wie den anderen Kunstmenschen —, könnte man einer Brücke vergleichen, deren Konstruktion nicht die Gesetze der Physik zugrunde liegen. Sie mag sich in ihrem kühnen Schwung noch so phantasievoll ausmachen und wird doch bei der ersten aufrichtigen Belastungsprobe zusammenstürzen.



JEAN KRÄMER, WOHNHAUSBAUTEN MIT TÜRMEN FÜR WASSERRESERVOIR UND VORGELÄNDE DES STRASSENBAHNHOFES

BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE HEIMSTÄTTEN-BAUGESELLSCHAFT DER B. V. G.

Kunstgesetze sind wie Naturgesetze; sie stehen da, unabhängig von den Launen des Subjekts. Aufgabe der Menschen ist es, sie zu fühlen und zu begreifen. Je reiner der Künstler das Naturverstehen zum Ausdruck bringt, desto mächtiger wird uns sein Werk erscheinen; sind doch Kunst und Wissenschaft im Grunde nur verschiedene Wege, auf denen der Mensch ein und demselben Ziele zustrebt, — der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der objektiven Welt. —

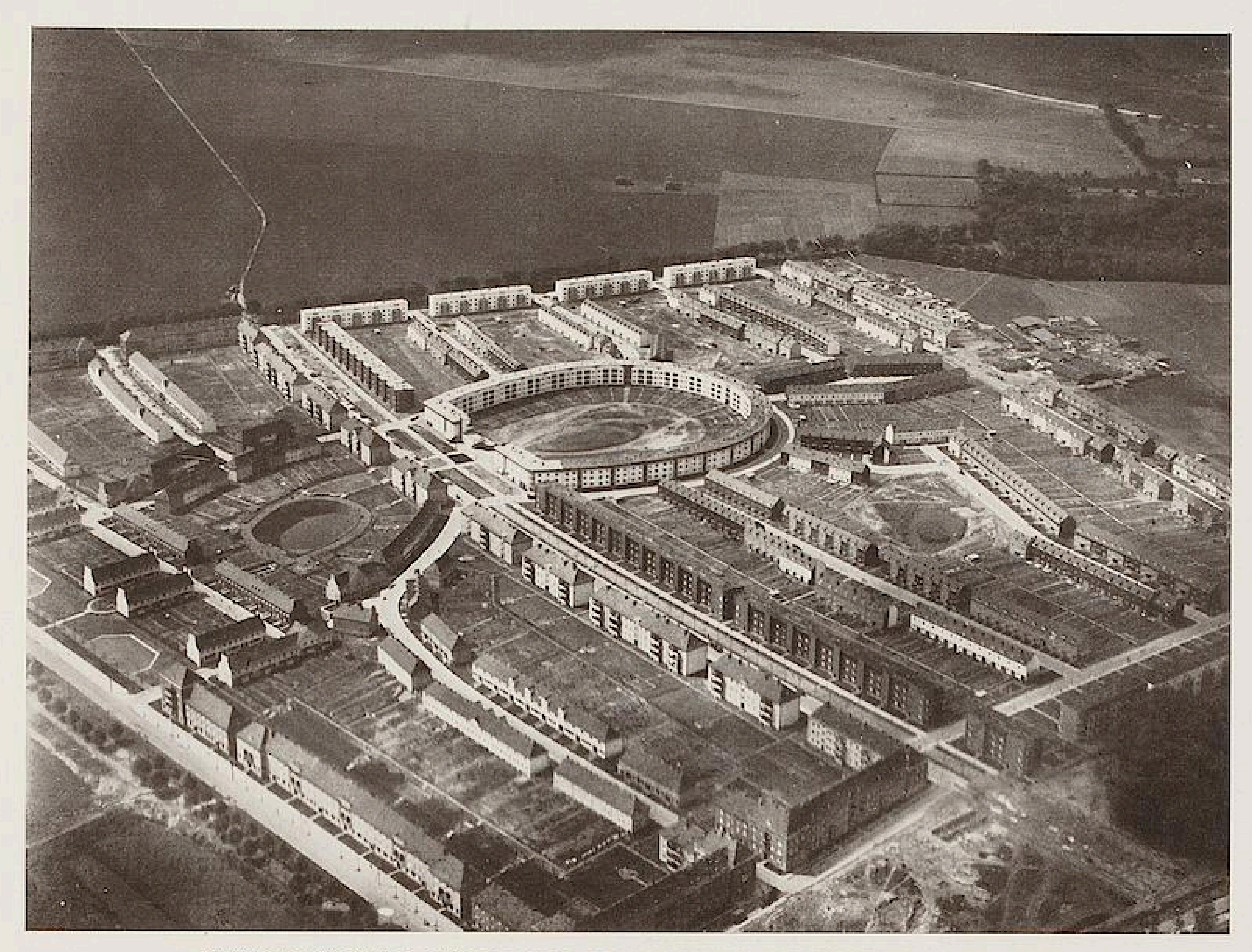
Wenn wir die Kunst vergangener Zeiten beurteilen, so tun wir das nicht nach ihrer Richtung, Tendenz oder Theorie, sondern nur nach dem allgemeinen Maßstab der Qualität, d. h. nach dem Umfang und der Tiefe des positiv Erreichten. Die spekulativen Probleme in der Kunst unserer Ahnen lassen uns kalt. Die kommenden Generationen aber werden nicht anders mit uns verfahren als wir mit den vergangenen.

Heine schreibt in seiner „Romantischen Schule“ in einem Absatz, in dem er das lebendige Werk von E. T. A. Hoffmann mit dem von Novalis vergleicht, folgendes: „Wie aber der Riese Anthäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig, solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.“

Was hier über den Dichter gesagt ist, muß auch auf den bildenden Künstler seine genaue Anwendung finden. Auch er ist immer nur solange stark geblieben, solange er naiv seine Anregung den Gesetzen und dem Reichtum des sinnlich Wahrnehmbaren entnommen hat. Wenn er sich aber auf den Weg der geistigen Spekulation verirrte, so hat er früher oder später das Schicksal aller derer teilen müssen, die verkannten, was die eigentliche große Aufgabe der Kunst ist.



JÜRGEN BACHMANN, WOHNHAUSBAUTEN AUF DEM MOSSE-GELÄNDE IN WILMERSDORF



BRUNO TAUT UND MARTIN WAGNER, GROSS-SIEDELUNG BRITZ DER GEHAG-BERLIN
FLUGZEUGAUFNAHME

DAS NEUE BERLIN

VON

KARL SCHEFFLER

I

Darf man von einem neuen Berlin sprechen? Von einem Berlin, das anders geworden ist oder das doch anders werden will, als es vor dem Kriege war, von neuen Stadtteilen und einem neuen Stadtgeist?

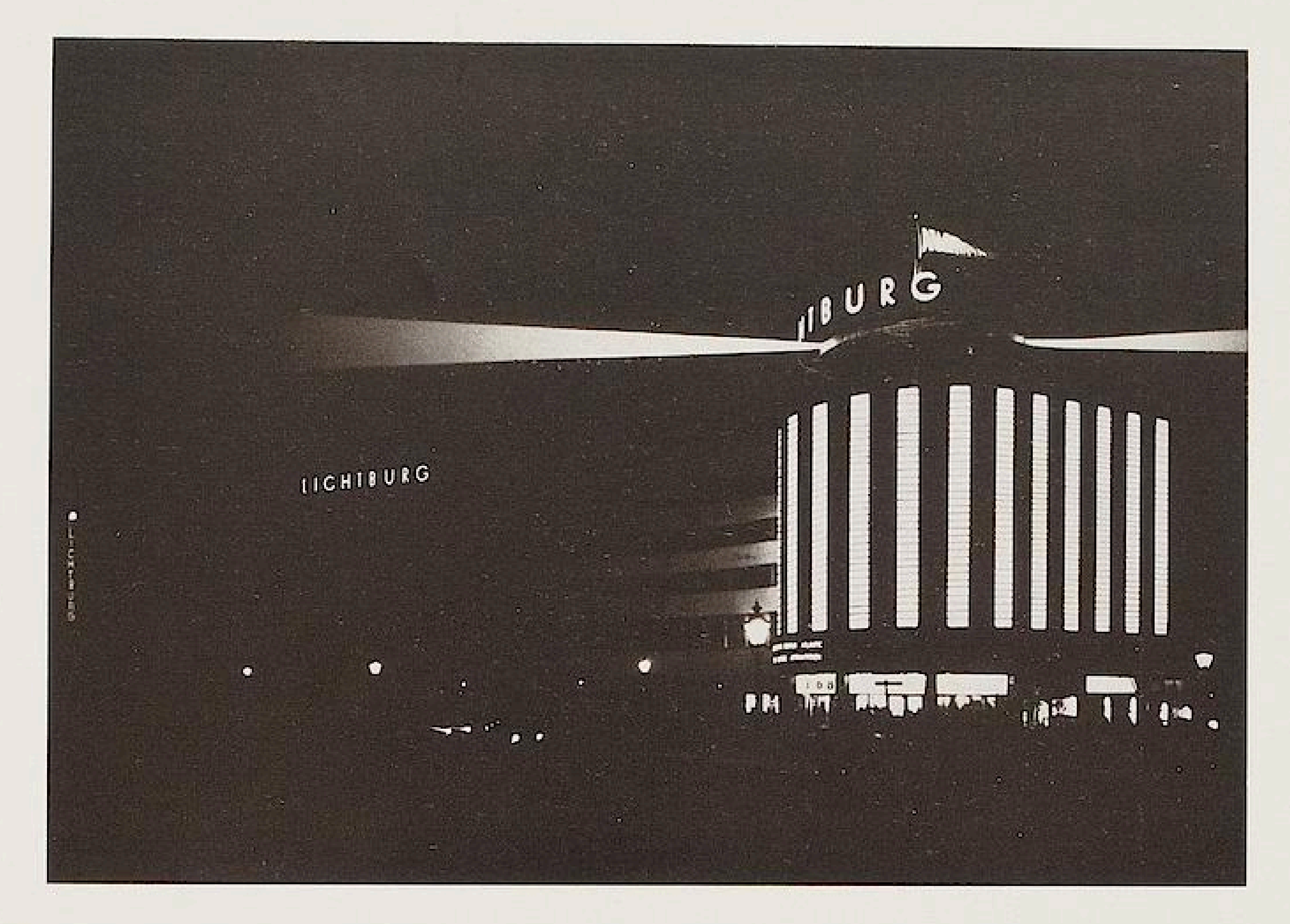
Man darf es. In der sich vergrößernden Distanz wird es immer deutlicher, daß der Krieg nicht ein zufälliges Ereignis war, das nur äußerlich eine Etappe bezeichnet, sondern daß er schicksalsmäßig mit dem ganzen Leben und darum stark auch mit der Entwicklung des Großstadtgedankens verknüpft ist. Der große Krieg ist das Grab einer ganzen Zeit und die Wiege einer neuen. Ob einer besseren oder schlechteren, das gilt gleichviel; besser oder schlechter gibt es in der Geschichte nicht, weil der Mensch einen Standpunkt, von dem aus sich eine solche Wertung vornehmen ließe, nie einnehmen kann. Es wird neues Leben; und jeder Lebende wird mit hartem Zwang angehalten, es anzuerkennen und nach seinen Kräften auszubilden. Schließlich wollen die Menschen selbst, nicht höhere Gewalten, das Leben so, wie es ist und wird.



FRITZ HÖGER, EVANGELISCHE KIRCHE BERLIN-WILMERSDORF. HOHENZOLLERNPLATZ. NACH DEM ENTWURF

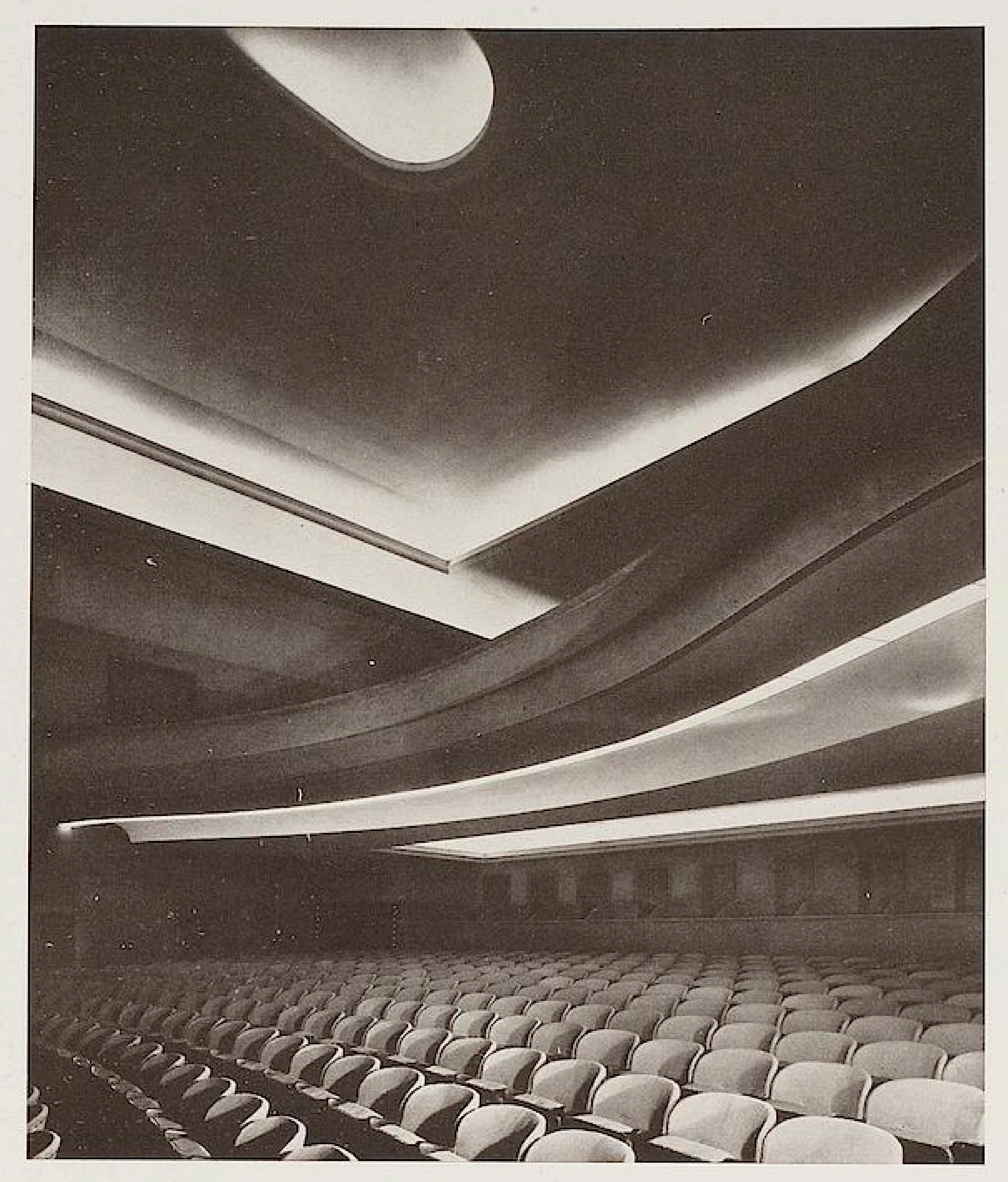
Das Neue, womit Berlin sich abfinden muß und womit es sich, wenn man die Verhältnisse berücksichtigt, überraschend gut abfindet, gilt gleichermaßen für alle Großstädte, für ganz Deutschland, ja für ganz Europa. Es beruht auf tiefgehenden Umschichtungen im Wirtschaftlichen und Sozialen. Das Politische, so wichtig es dem Tage scheint, besteht eigentlich nur aus Reflexbewegungen dieser Bewegungen im Wirtschaftlichen und Sozialen. Es handelt sich um nichts geringeres als um eine hier stürmisch, dort langsam, hier revolutionär, dort evolutonär sich vollziehende Umgestaltung des kapitalistischen Wirtschaftssystems, um eine damit zusammenhängende Zertrümmerung der Gesellschaftsformen, um den Beginn einer Sozialisierung des ganzen Lebens — zunächst in vielerlei Übergangsformen — und um die Auflösung des bürgerlichen Unternehmertums. Es handelt sich um ein historisches Naturereignis größten Ausmaßes.

Da ist es selbstverständlich, daß die Großstadt, die Gesicht und Wesen fast ganz der bürgerlichen Unternehmung verdankt, zuerst mit zum Gegenstand der großen Umbildung werden muß. Die kühn pionierenden Gedanken städtebaulicher Art, die vor dem Krieg von Vorhutnaturen verkündet worden sind, müssen zunächst Erfüllung finden oder doch tätig aufgegriffen werden, weil das Bedürfnis des Wohnens gleich nach dem der Ernährung und der Arbeitsgelegenheit kommt. Es zeigt sich, daß nun fast alle schon vor zwanzig oder dreißig Jahren erhobenen Forderungen, die auf eine Reform der Großstadtwohnung hinausliefen, praktisch anerkannt werden. Vieles kann freilich nicht verwirklicht werden, weil alte, auf lange Sicht festgelegte, unzulängliche Stadtpläne dem entgegenstehen und weil die Mittel fehlen, das Häßliche und Schädliche einfach zu kassieren. Andrerseits aber geht die Wirklichkeit weit noch über das theoretisch Geforderte hinaus, die Realität der Geschichte erweist sich als phantasievoller als alle Programme. Damals, als die leicht beieinanderwohnenden Gedanken ernsthaft mit dem Bilde einer neuen, besseren Großstadt spielten, konnte keiner wissen, daß ein Krieg, ein solcher Krieg nötig sei, um die seit langem aufgehäuften Hindernisse aus dem Weg zu räumen. Der Krieg war vorauszusehen, doch nicht Art und Umfang des Krieges, nicht seine Folgen, seine scheinbar historische Zwangsläufigkeit, seine fördernde und verjüngende Kraft — trotz allem. Nicht vorauszusehen war die merkwürdige, in ganz Europa gleichzeitig auftretende Erscheinung, die wir Wohnungsnot nennen und die eine allgemeine Forderung nach würdigeren Wohnverhältnissen enthält; nicht vorauszusehen war die seltsame Willenskundgebung der Masse. Man kann es verstehen, wenn Würde





RUDOLF FRÄNKEL, „DIE LICHTBURG". KINO, VARIETÉTHEATER, GASTSTÄTTEN etc.



MARTIN PUNITZER, ZUSCHAUERRAUM IM ROXYPALAST, STEGLITZ

und Wert des Lebens nicht eben hoch eingeschätzt wird, angesichts der Tatsache, daß nichts Geringeres als ein Millionenmorden notwendig war, um diesen Fortschritt zu zeitigen; an der Tatsache, daß es so war und wohl noch oft so sein wird, ist nicht zu zweifeln.

Wenn die Programme vor dem Krieg eine Großstadt forderten, mit Geschäftscity, Betriebszusammenfassung, Industrievierteln, Gartenstädten, Wohnvororten, Schnellbahnen, Ausfallstraßen usw., so kündigt die Bautätigkeit jetzt nichts Geringeres an, als Landplanungen größten Stils, als die Ausbreitung des großstädtischen Geistes in einer Unzahl von Siedelungen über das ganze Land und als eine Überwindung des verderblichen Gegensatzes von Stadt und Land. Und wenn vor dem Krieg die großstädtische Mietskaserne bekämpft wurde — wobei die Reformer entweder von sozialen Gesichtspunkten ausgingen, von dem verbrecherischen Wohnungselend in den Massenquartieren, oder auch von ästhetischen Gesichtspunkten, indem sie die Zusammenfassung der Einzelfassaden und Einzelhäuser zu großen, architektonisch einheitlich behandelten Wohnblocks mit Gartenhöfen forderten — so ist die Wirklichkeit auch in diesem Punkt insofern weit über das Geforderte hinausgegangen, als sie in kurzen Jahren jene großen Siedelungskomplexe, die mächtigen, einheitlich gebauten Wohnungsgruppen mit Zentralbetrieb schuf, die heute an der Peripherie fast aller europäischen Großstädte zu finden sind und diesen Städten einen neuen Aspekt schaffen.

Dem, was die Zeit will — die „Zeit“ aber, das





W. BÜNING, SCHILLERSIEDELUNG BERLIN-REINICKENDORF. 1400 WOHNUNGEN

BAUHERR: HEIMSTÄTTENGESELLSCHAFT „PRIMUS" M. B. H.



BRUNO AHRENDS, GROSS-SIEDELUNG REINICKENDORF. 1400 WOHNUNGEN

BAUHERR: HEIMSTÄTTENGESELLSCHAFT „PRIMUS" M. B. H.

ist der mehr oder weniger bewußte und mit sich selbst noch ringende Wille der neuen Menschen —, ist Berlin nun williger und konsequenter gefolgt, als es die meisten deutschen Großstädte getan haben. Immer in Anbetracht dessen, wie sehr Berlin durch seine Vergangenheit, durch einen von Grund auf verdorbenen Stadtplan und durch eine der schnellen Vergrößerung nicht gewachsene Verwaltung benachteiligt ist. Viel leichter als Berlin haben es, zum Beispiel, bei der Anlage neuer Wohnviertel, das reiche, neutrale Amsterdam oder das kleinere, übersichtlichere und leichter regierbare Frankfurt a. M. gehabt. Was in diesen Städten getan ist, wirkt anschaulich spontaner. Das in Berlin Vollbrachte erscheint dagegen vielfach verzettelt, man hat Mühe es aufzufinden und es ist nicht leicht als ein Ganzes zu übersehen. Gelingt der Überblick jedoch, so zeigt sich eine wahrhaft imponierende Arbeitsleistung, die es mit jeder anderen aufnehmen kann. Die Reichshauptstadt hat sich, alles in allem, dem schweren Schicksal, das Hauptstädte nach einem verlorenen Krieg — und nun gar nach einem solchen Krieg! — zu treffen pflegt, gewachsen gezeigt, der Stadtgeist ist im Unglück in vielem freier und produktiver geworden; nirgends in Deutschland ist so viel Glauben an die Zukunft, an das Leben in seiner geschichtlichen Unzerstörbarkeit wie in Berlin. Die Hauptstadt hat jetzt wirklich, nicht nur nominell, in Deutschland die Führung. Kraft aller jener Eigenschaften der Berliner, die oft genug unliebenswürdig wirken, die aber eine entschiedene Widerstandskraft und einen nüchtern-gläubigen Optimismus verbürgen. Die uralten Kolonisteninstinkte sind immer noch lebendig; und sie sind eben jetzt wieder recht am Platz.

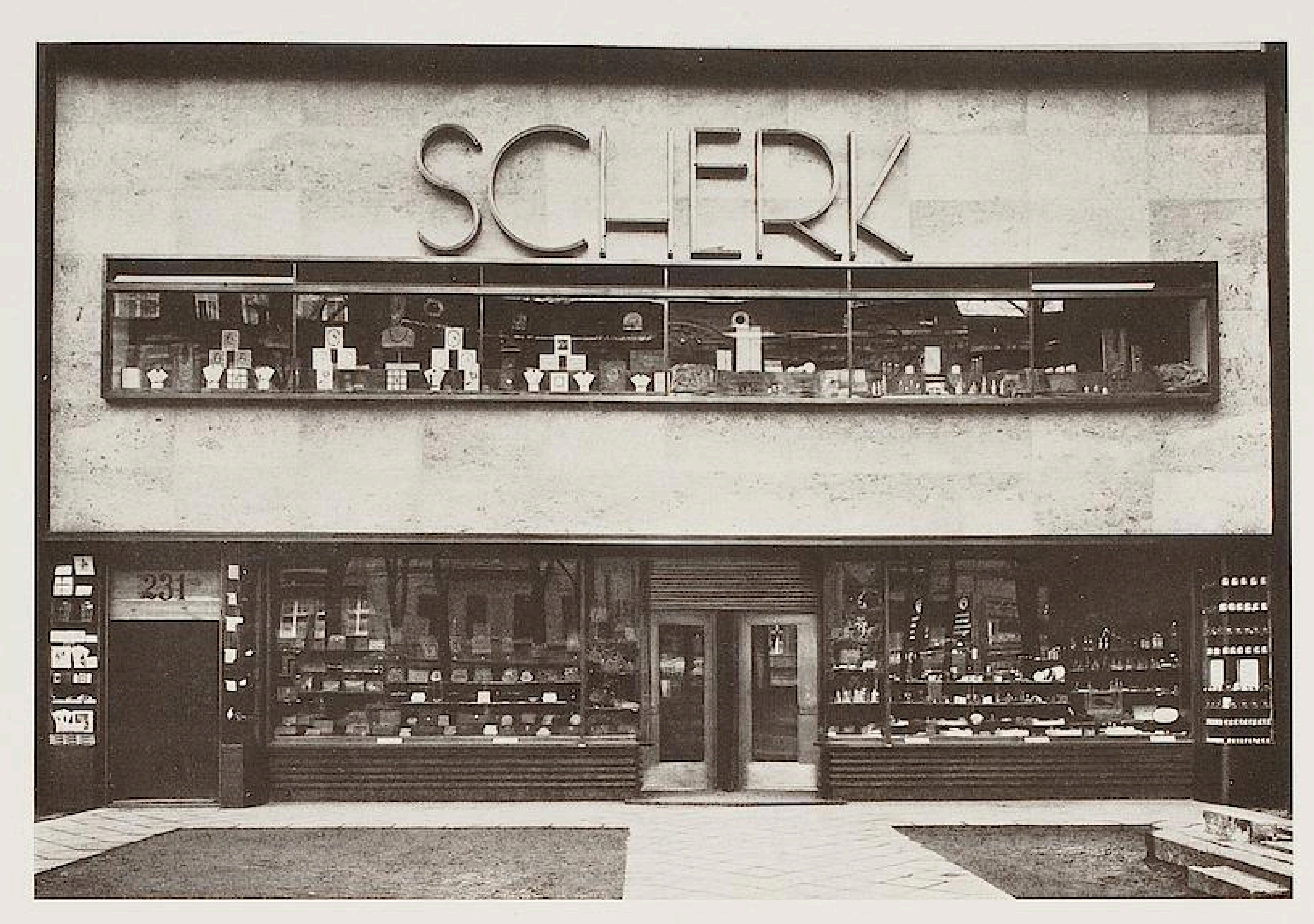
Bemerkenswert in dem dauernd von einem Bankerott der Verwaltung bedrohten Berlin ist die rege Bautätigkeit, ist die Art, wie das Geschäftsleben sich ein eigentümliches architektonisches Gehäuse baut und wie der Kampf mit der Wohnungsnot



O. SALVISBERG, LANDHAUS PROF. FLECHTHEIM, GRUNEWALD

schöpferisch gestaltet worden ist. Noch während der Inflation sah es ziemlich hoffnungslos aus. Es wurden damals eilig Häuser gebaut, um Sachwerte zu schaffen; ausschlaggebend war nicht der Architekt, sondern der Unternehmer, der auf Schleichwegen Baumaterialien zu erlangen verstand. Zwischen 1919 und 1923 wurden nicht Häuser für die Allgemeinheit, nicht Mietshäuser und Siedelungen gebaut, sondern fast nur Landhäuser. Es entstanden entweder pseudoromantische Häuschen oder wunderliche palaisartige Gebilde, die noch schlimmer waren als ihre Vorbilder in der Vorkriegszeit. Alle besseren Bestrebungen der Architektur schienen ausgelöscht. Begabte Architekten wurden fast nie beauftragt; Stümper bauten für Inflationsgewinner mit schlechtestem Material kulturlose Eigenhäuser, die jetzt schon wieder zu zerbröckeln beginnen. Sie stehen als Denkmale einer seltsamen Episode an der alten Peripherie der Stadt zuhauf, hart neben den letzten Stockwerkhäusern der Vorkriegszeit.

Das wurde nach der Stabilisierung des Geldes wie mit einem Schlage anders: es begann eine von sozialem Geist erfüllte Bautätigkeit; es war als hätten alle ernsthaften Menschen nur auf diesen Zeitpunkt gewartet. Schon jetzt, nach sechs bis sieben Jahren, liegt der Erfolg vor aller Augen da. Wer es sich einmal gönnt, unter kundiger Führung in einem schnellen Auto das alte und neue Berlin zu durchstreifen: die historischen Teile der Stadt, die innere Geschäftsstadt mit ihren neuen Bürobauten, Läden und Warenhäusern, die Stadt der Gründerzeit mit ihren verfallenden, abschreckend häßlichen Stuckfassaden und den langen Zeilen der rein spekulationsmäßig entstandenen, vom ärgsten Wohnungselend erfüllten Mietskasernen, die tatsächlich in den kurzen Jahrzehnten zwischen den beiden Kriegen entstanden ist, dann weiter draußen die neuen großen Siedelungen, jede einzelne eine kleine Stadt mit mehreren tausend Einwohnern, worin man ahnt, wie der Gedanke der Großstadt einst rein erfüllt werden kann, endlich die neuen Gemein-



O. SALVISBERG, LADENFRONT SCHERK AM KURFÜRSTENDAMM

schaftsbauten und Industrieanlagen und zwischendurch die Kerne alter Dörfer, die ehemals einsam in den Feldern lagen, jetzt aber schon völlig zur Stadt gehören und mit ihren Marktplätzen, alten Kirchen, Bauernhäusern und Baumreihen in charaktervoller Stilverbundenheit die Vergangenheit repräsentieren — dem wird ein Erlebnis zuteil, das eine schöne Zuversicht hinterläßt.

Berlin hat sich noch einmal mächtig ausgedehnt. Ein großer Teil des Tempelhofer Feldes wurde, nachdem der Fiskus es zuerst mit einer unternehmerhaften Mietskasernenspekulation versucht hatte, im Sinne der modernen Siedelungsgedanken bebaut. Wo noch freies Gelände ist, in den näheren Vororten, wie Schöneberg, Neu-Kölln, Schmargendorf, Wilmersdorf oder Charlottenburg, da wird der durch neue Bebauungspläne seines überhohen Spekulationswertes entkleidete Baugrund nun mit blockartig zusammengefaßten Wohnhausgruppen ohne Hinterhäuser bebaut. Das Entscheidende aber geschieht in den Vororten, wo noch Bewegungsfreiheit ist, in Südende, Lankwitz, Mariendorf, Britz, Johannisthal, Oberschönweide, Köpenick, Friedrichsfelde, Weißensee, Heinersdorf, Pankow, Niederschönhausen, Reinickendorf, Wittenau, Tegel, Siemensstadt, Zehlendorf, Frohnau, Spandau, Adlershof usw. Erleichtert wird diese Bautätigkeit, die eine gründliche Auflockerung der Großstadt erstrebt, durch die nach dem Krieg endlich vollzogene Vereinheitlichung der Verwaltung, durch die Schaffung eines Groß-Berlin. Auch diese, nach vielen vergeblichen Versuchen erreichte Verwaltungsform ist freilich keine endgültige Lösung. Die vielen Skandale innerhalb der Stadtverwaltung beruhen letzten Endes zumeist auf Mängeln der Organisation. Es ist verwaltungstechnisch in Berlin besser geworden, immer aber noch nicht gut. Magistrat und Stadtverordnete haben so sehr an Ansehen eingebüßt, daß die Besten und Persönlichsten einer Wahl mehr ausweichen, als daß sie sie suchen. Alles ist so rücksichtslos und gedankenlos politisiert worden, daß die sachliche Arbeit unendlichen Hemmungen begegnet. Wenn dennoch viel Hoffnungsvolles geschehen konnte, so wird damit die



HANS SCHAROUN, GROSS-SIEDELUNG SIEMENSSTADT. BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE BAUGESELLSCHAFT BERLIN-HEERSTRASSE M. B. H.



BRUNO AHRENDS, GROSS-SIEDELUNG REINICKENDORF. 1400 WOHNUNGEN. BAUHERR: HEIMSTÄTTENGESELLSCHAFT „PRIMUS“ M. B. H.



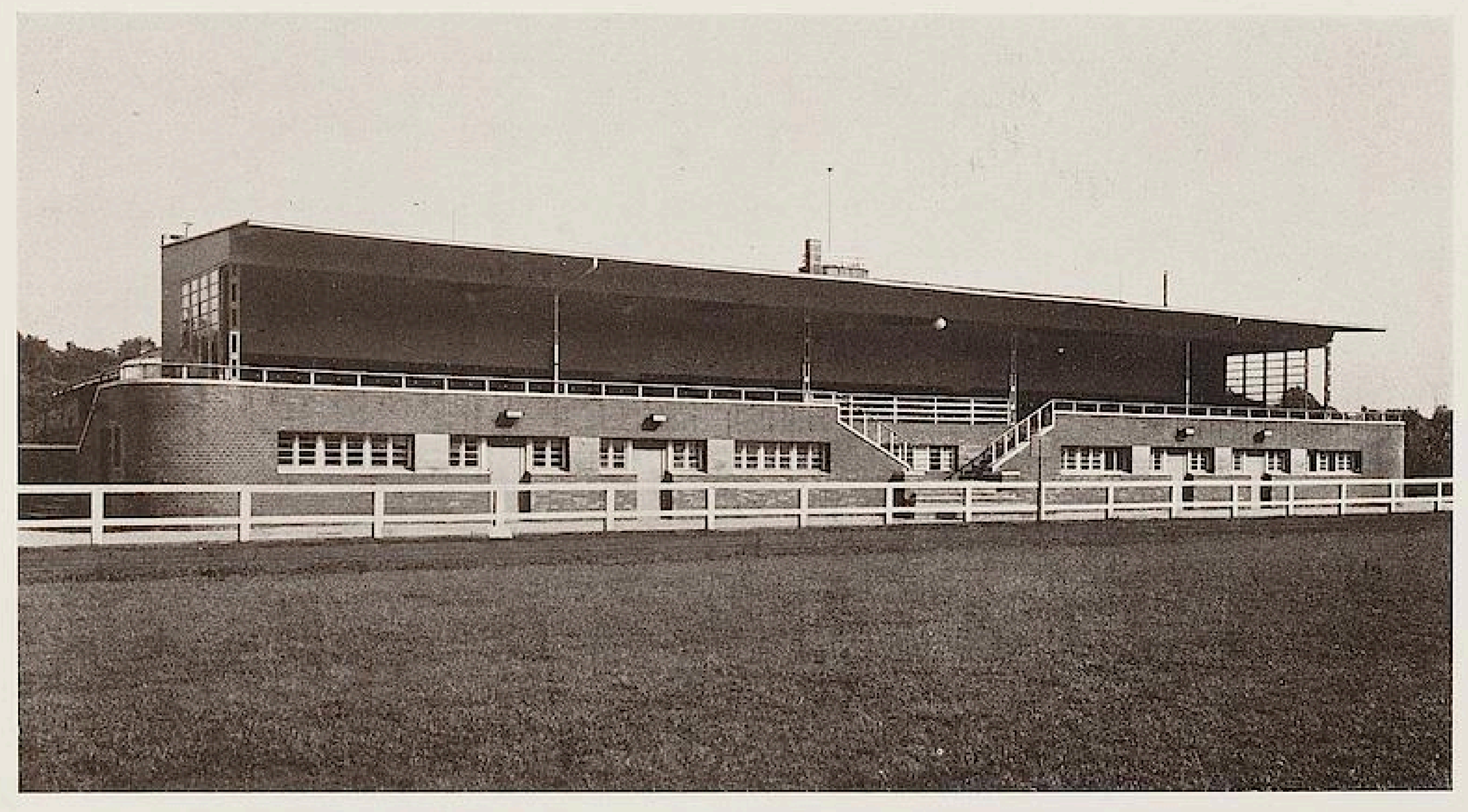
BLEIER-CLEMENT, WOHNHÄUSER DES ERBBAU-VEREINS MOABIT, REINICKENDORF

Kraft der die Zeit beherrschenden sozialen Lebensideen erwiesen und die natürliche Vitalität der Berliner Stadtbevölkerung. Was in einem weiteren Groß-Berlin bereits geschehen ist, läßt sich, wie gesagt, freilich nicht leicht veranschaulichen; denn es liegt alles ziemlich weit auseinander. Aber es ist in Wahrheit schon eine ganze neue Stadt da, wenn auch in lauter einzelnen Zellen, die noch nicht zusammengewachsen sind.

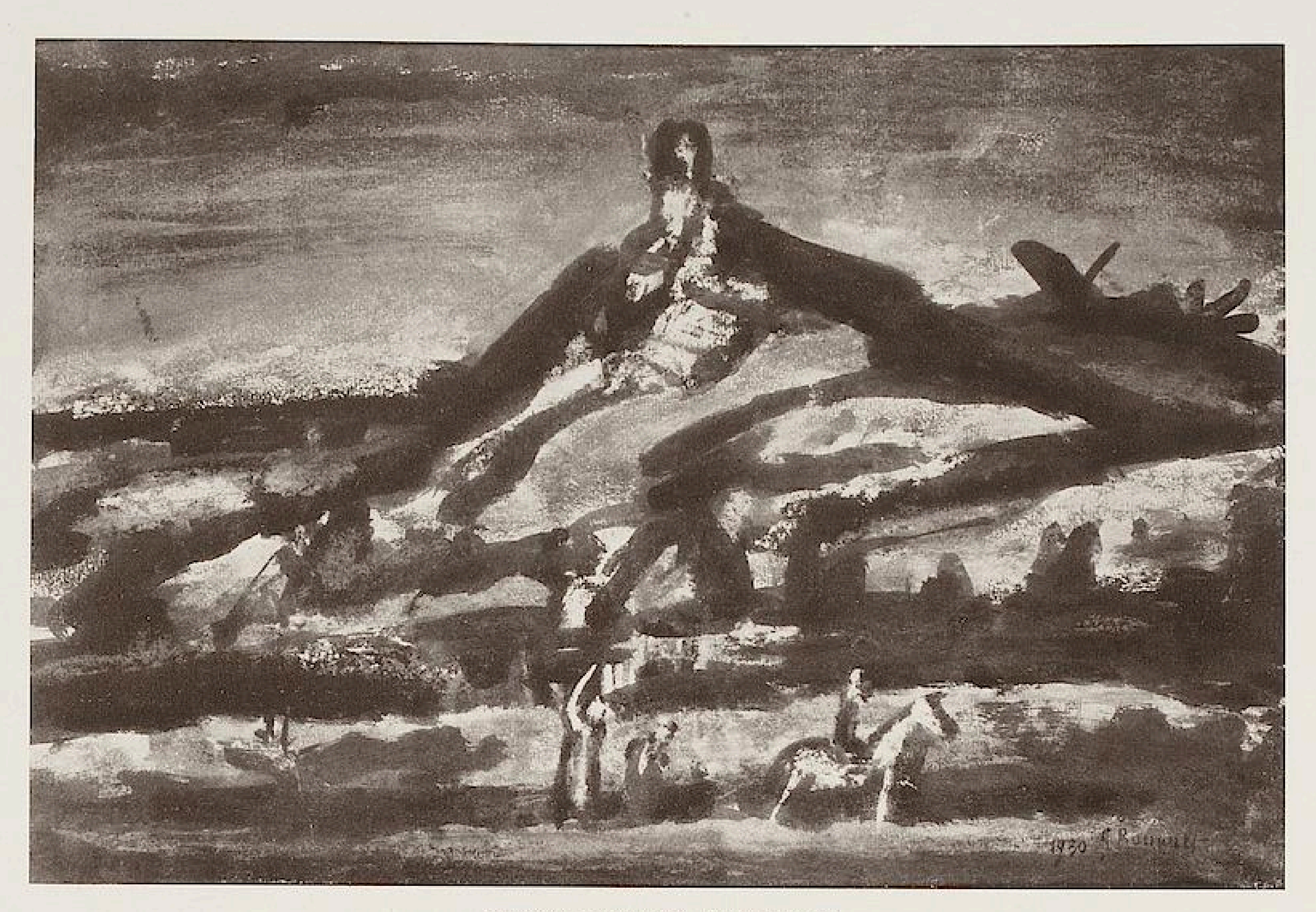
Die Siedelungsbauten sind nicht Unternehmen einzelner Bauherren und auch nicht unmittelbar Arbeiten der städtischen oder staatlichen Behörden. An die Stelle der persönlichen Hauseigentümer, die früher Tausende von Einzelhäusern mit stilbunten Fassaden errichteten und den Baugrund in der polizeilich höchst zulässigen Weise ausnutzten, sind die gemeinnützigen Baugesellschaften getreten, die ihre Baugelder im wesentlichen aus dem Ertrag der Hauszinssteuer, also von öffentlicher Hand als Treuhänder erhalten. Diese Gesellschaften bauen nicht Häuser für zehn oder dreißig, sondern gleich für viele Hunderte von Familien; und sie sind immer auch städtebaulich tätig, weil sie Straßen anlegen, für die nötigen Verkehrswege sorgen und Freiplätze einbeziehen. Schnell sind die Konsequenzen dieses sozialen Bauens begriffen worden. Zu den ausdrucksvollsten Anlagen, zum Beispiel, gehören die ausgedehnten Wohnhausgruppen, die in verschiedenen Stadtteilen rings um einen Straßenbahnhof angelegt worden sind, den Führern und Schaffnern der Straßenbahn reserviert werden, und diese in den Stand setzen, am frühen Morgen oder späten Abend beim Gang zwischen Bahnhof und Wohnung Zeit zu sparen. An anderer Stelle sieht man in Verbindung mit Siedelungsbauten, die den Bewohnern außer der verhältnismäßig zwar kleinen, stets aber wohleingerichteten Wohnung (mit Badezimmer!) einen Balkon und oft auch einen eigenen kleinen Garten, immer große grüne Gartenhöfe bieten, umfangreiche, sauber gebaute Schulgebäude, die wie Symbole einer neuen Zeit sind, einer Zeit, die die Jugend gesund und geistig frei heranwachsen läßt. Überall findet man weite grüne Sportplätze,

wo Schüler und Erwachsene ihre Freistunden in gesundem, harmlosem Spiel verbringen und die ihnen zu natürlichen Versammlungsplätzen werden. Daran schließen sich die großen neuen Volksparks, die Freibäder und die Wälder der Umgebung. Neben den vielen hell schimmernden Siedelungskomplexen liegen dann große Industriezentren, in der Nähe der Hafenanlagen im Westen, Norden und Osten, in Tegel, Siemensstadt und Wittenau, bis an die Oberspree und an den Teltow-Kanal, mit gedrängten und getürmten Gebäudemassen, mit charaktervoll geformten Fabriken, kantigen Türmen, runden Schornsteinen und skelettartigen Krahnanlagen. Auch dort ist eine neue Baugesinnung am Werk, die sich vom Stilkompromiß abwendet und die nachdrückliche Form aus sachlicher Überlegung und aus einem lebendigen Gefühl für die Macht der Arbeit gewinnt. Diese Industriezentren liegen wiederum wie Städte der Arbeit für sich da, mit eigenem Bahnbetrieb, Laderampen und mächtigen Schaltwerken. Dann sind da die Einzelbauten: die Verwaltungsgebäude, die Großgaragen, die Bürohäuser, die Geschäfts- und Warenhäuser in der inneren Stadt, die in konsequent durchgeführter Sachlichkeit mit glatten Wänden, Horizontalbändern und großen Fensterflächen wunderlich dastehen inmitten der Pseudopracht barocker und klassizistischer Vorkriegsfassaden. Auffallende Kinobauten geben hier und dort einen besonderen Akzent; und im kleinen setzt sich diese neue Architekturgesinnung in den neuen oder neu ausgebauten Läden fort. Abends entzünden sich an dieser vielgestaltigen Arbeits- und Werktagsarchitektur tausend bunte Lichter und breite Lichtflächen, Scheinwerfer flammen auf und es hebt sich aus Dämmer und Dunkelheit ein neues Stadtbild aus Lichtformen und Lichtfarben, von hellen Fensterrhythmen und bunten Lichtperspektiven. Die Hauptstraßen werden zu romantisch festlichen Lichtgassen einer von Menschenmassen durchfluteten, ganz unwirklich anmutenden, von aller Schwere scheinbar befreiten Stadt.

(Fortsetzung folgt)



JEAN KRÄMER, SPORTPLATZ MIT TRIBÜNENANLAGE. LICHTENBERG



GEORGES ROUAULT, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT BEI C. W. KRAUSHAAR, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

GEORGES ROUAULT

VON

MARIE DORMOY

Zum ersten Mal erblickte ich Georges Rouault auf dem Bankett, das Vollard zu Ehren seines Père Ubu veranstaltete. Er aß tüchtig, trank und machte einer entzückenden Blondine, die neben ihm saß, den Hof. Die äußere Erscheinung des breitschultrigen Mannes mit dem bartlosen Gesicht, der stark gewölbten Stirn und den tiefliegenden wasserblauen Augen ließ kaum darauf schließen, daß er ein von Gesichtern heimgesuchter Visionär des Schreckens ist, als den seine Bilder ihn verraten.

Nach den Reden und Toasten und schließlich dem unvermeidlichen Gedränge an der Garderobe sah ich ihn vor der Haustür wieder mit einem dunklen Mantel und einem Hut von zeitlosem Wesen. Er war im Lichte der Bogenlampen eine seltame Silhouette. Verehrer boten ihm an, ihn in ihren Wagen heimzufahren. Er wehrte mit großer Geste ab, stieg die Stufen zur Straße hinab und verschwand einsam in dem nächtlichen Nebel. Nun war er wieder die sagenhafte Gestalt, die nach einer geheimnisvollen Behausung strebte, von der selbst sein Verleger nichts weiß.

In dem Leben Rouaults ist alles geheimnisvoll und widersprechend. Er ist in Paris geboren und sieht kräftig aus wie ein Landmann. Er erblickte das Licht der Welt in der Schreckenszeit der Kommune und liebt nichts mehr als Ordnung und Rechtmäßigkeit. Er ist gläubig und seine Malerei ist das Abbild der Lebensangst, ist einzig dem Schmerz geweiht, ohne Hoffnung auf Erlösung. Vielleicht läßt sich das alles daraus erklären, daß jeder Pa-

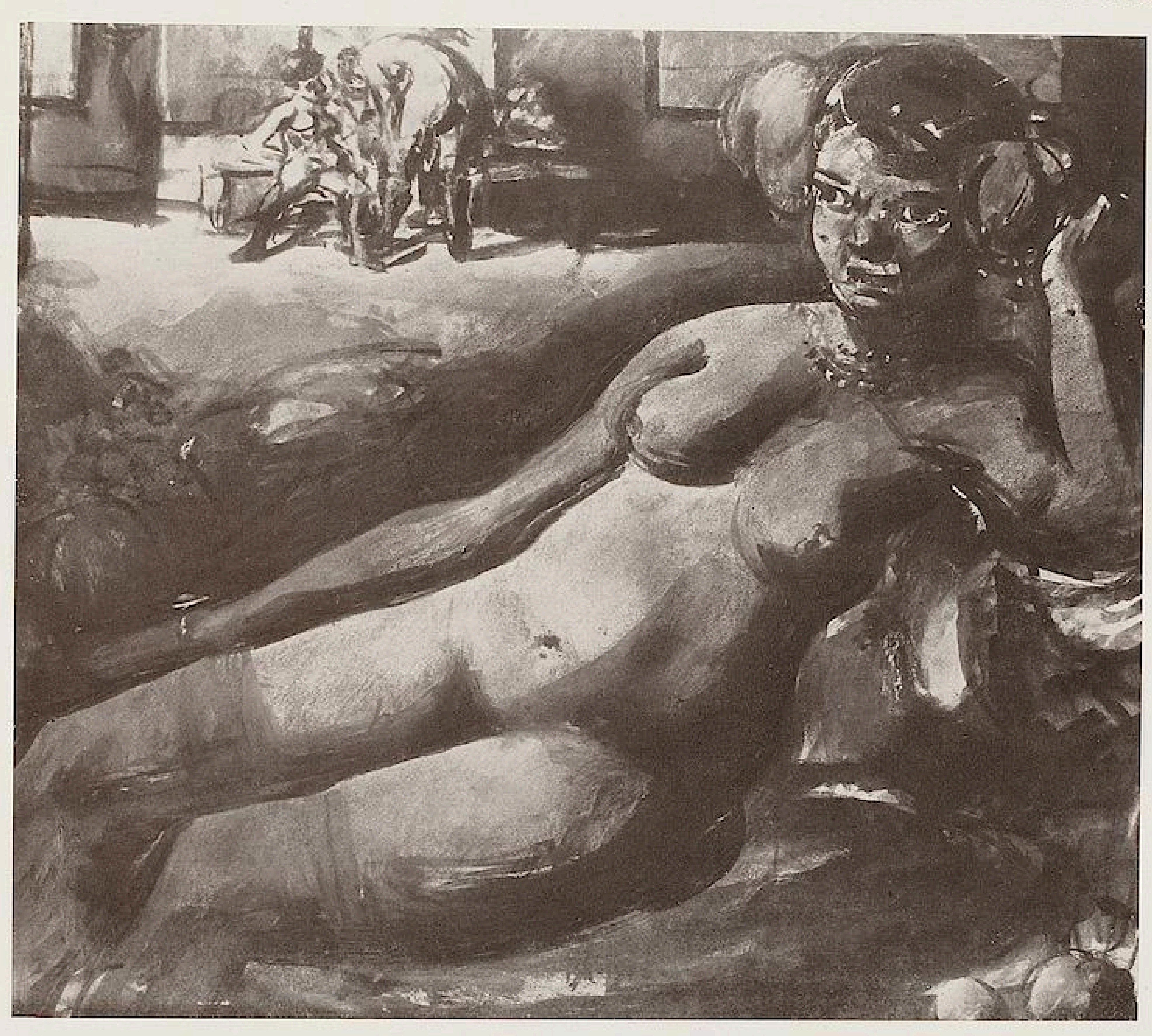
riser in sich das Blut von drei oder vier Provinzen vereint. Rouaults Vater stammte aus der Bretagne. Von ihm hat er die blauen Augen und die blonden Haare. Seine Eltern wohnten in Belleville. Dort ist G. Rouault am 27. Mai 1871 geboren.

Als seine Mutter von den ersten Wehen befallen wurde, war die Kommune auf ihrem Höhepunkt, und die Versailler begannen mit der Beschießung. Eine Granate legte eine ganze Wand des Zimmers nieder, in dem die junge Frau ihrer Niederkunft harrte. Man schaffte sie auf einer improvisierten Tragbahre in den Keller, hier erblickte der Sohn das Licht der Welt.

Am glücklichsten war der Großvater, der nur Knaben wollte und mit sieben Töchtern und einer Enkeltochter gesegnet war. Außerdem liebte er die Malerei leidenschaftlich. Als man ihm die glückliche Geburt meldete, rief er aus: Ein Junge!! Vielleicht wird er ein Maler!

Als die Ruhe wieder hergestellt war, kehrte die Familie zu ihrem gewohnten Leben zurück. Der Vater arbeitete als Ebenist in einer Pianofortefabrik. Die Mutter führte den Haushalt. Der kleine Georges bedeckte, wie es heißt, schon als vierjähriger Junge den Fußboden und die Wände der bescheidenen Behausung mit seinen Zeichnungen. Georges war, auch in der Zeichenklasse, ein guter Schüler, der Lehrer ermutigte ihn zur Malerei; aber dazu hätte er freie Zeit haben müssen und die konnten ihm seine Eltern nicht gewähren.

Eines Tages sah der Vater eine Annonce, in der ein Glasmalerlehrling gesucht wurde. Es schien ein



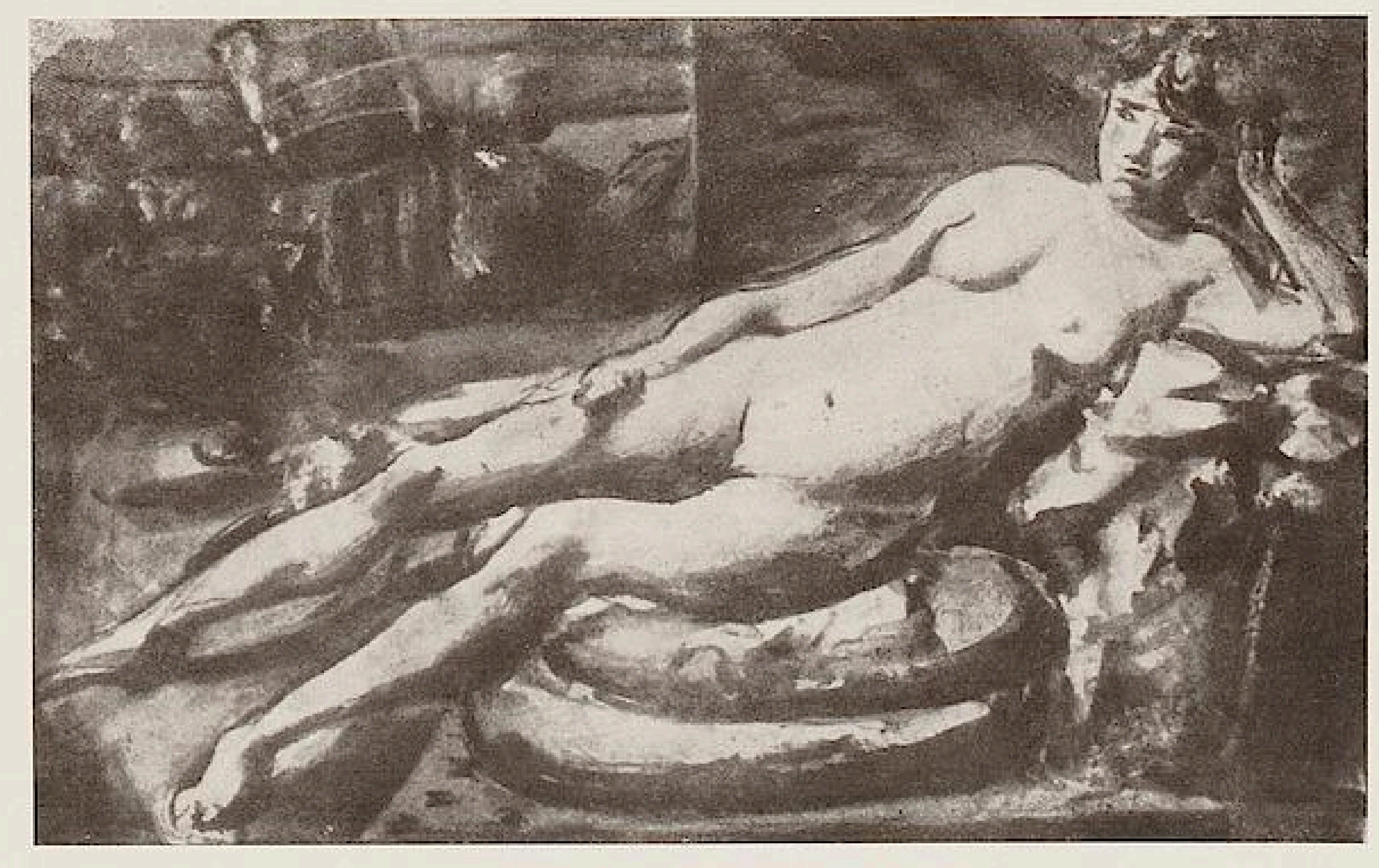
GEORGES ROUAULT, ENTKLEIDETE FRAU

PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

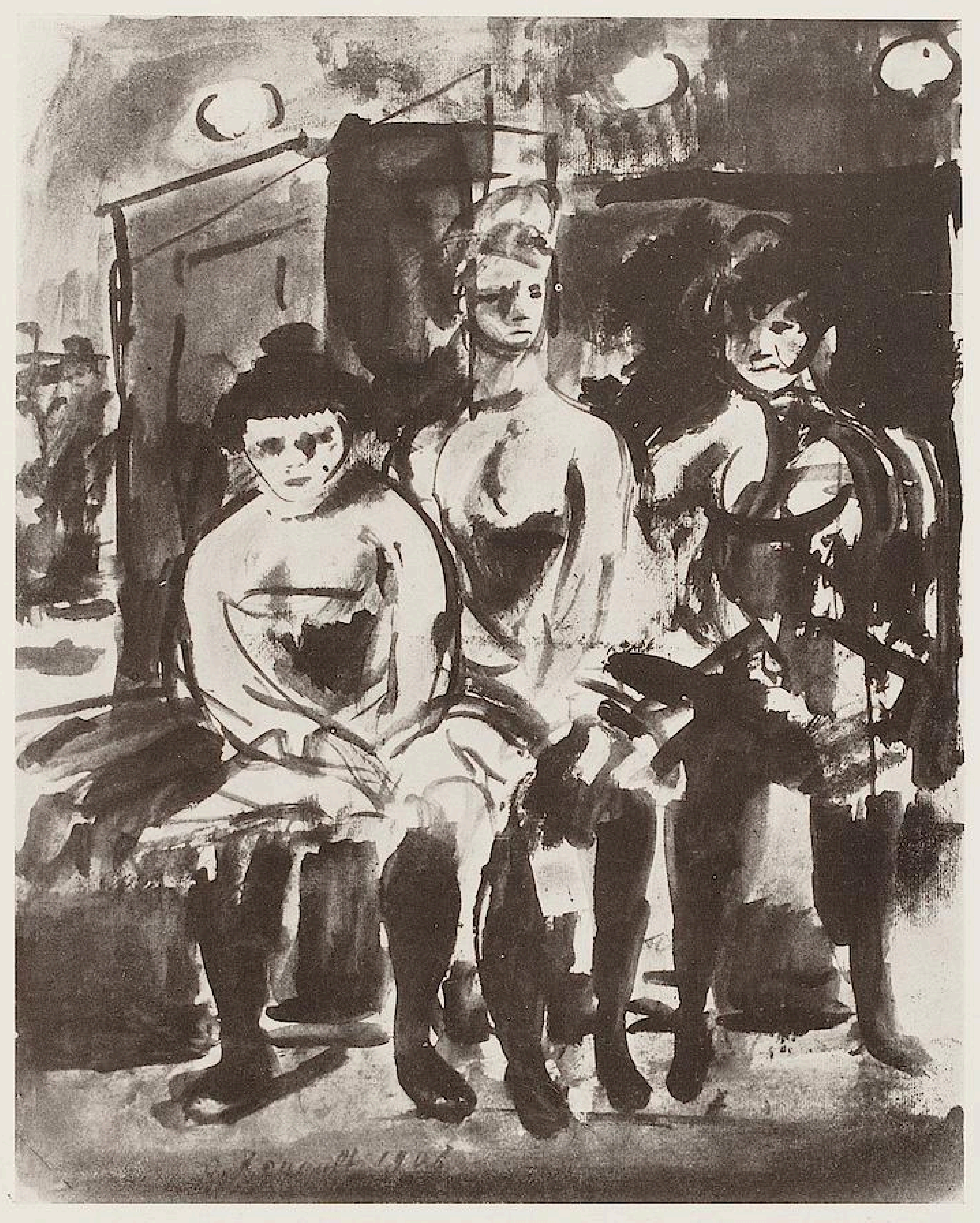


GEORGES ROUAULT, RICHTER
PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Beruf, in dem man künstlerische Veranlagung brauchen konnte. Das war das Richtige. So lernte Georges die Glasmalerei. Betrieb er sie ohne Begeisterung, so doch nicht gerade mit Unlust, und überdies bekam er schöne mittelalterliche Glasgemälde oder wenigstens gute Kopien in die Hände. Der Knabe war so begeistert für diese alten Meisterwerke, daß er in Hast seine bescheidene Mahlzeit verzehrte, um möglichst viel von seiner Mittagspause ihnen widmen zu können. Nach der Tagesarbeit ging er zur Kunstschule, um nach der Antike oder nach dem lebenden Modell zu zeichnen. Sonntags arbeitete er im Louvre oder daheim und zeichnete genau die Züge seines Gesichtes. Das war die heroische Zeit seines Lebens. Er verdiente 50 Centimes wöchentlich, und wenn man ihn mit der Ablieferung der Arbeiten betraute, lief er mit dem Omnibus um die Wette zu Fuß, damit der Meister nicht



GEORGES ROUAULT, NACKTE FRAU
PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



GEORGES ROUAULT, DREI MÄDCHEN

PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

merkte, daß er die drei Sous Fahrgeld sparte, um dafür Farben zu kaufen.

Mit achtzehn Jahren wurde endlich sein Traum zur Wirklichkeit, er trat in das Atelier von Elie Delaunay ein. Als dieser bald darauf starb, wurde sein Nachfolger Gustave Moreau. Dieser Maler, der so sehr Gehirnmensch, so literarisch eingestellt und so wenig Maler scheint, der alles nicht besitzt, was für uns den wahren Künstler ausmacht, vereinigte um das Jahr 1880 die fortschrittlichsten Schüler in seinem Atelier. Rouault, Matisse, Marquet, Charles Guérin, René Piot usw.



GEORGES ROUAULT, BILDNIS. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK.
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Will man das verstehen, so muß man sich vergegenwärtigen, wie damals die anderen Professoren aussahen. Das Lehrtalent hat ja nichts mit dem eigenen Genie zu tun. Ein Maler wie Renoir hätte vermutlich niemals im gleichen Maße lehrend wirken können wie Moreau. Denn dieser besaß die seltene Gabe, die Persönlichkeit eines jeden Schülers zu erfassen, und genügend Objektivität, um dieser Persönlichkeit zu ihrer eigenen Entwicklung zu verhelfen. Aber gerade weil er so selbstlos war, mußte er im geheimen darunter leiden, daß auch nicht einer seiner Schüler seine Art annahm. So sagte er sich manchmal wehmütig: „Wenn ich unter meinen Schülern zwei oder drei, ja selbst nur einen guten Maler hinterlasse, werde ich mich glücklich schätzen.“ Oder: „Ich bin die Brücke, auf der einige von Euch vorwärts schreiten werden.“ Moreau war nicht nur der Lehrer seiner Schüler, er war auch ihr Freund. Und oft ließ er sie abends zu sich kommen, besonders Rouault, in dem er alsbald eine übergroße Empfindlichkeit und geringe Veranlagung für den Lebenskampf gefühlt hatte.

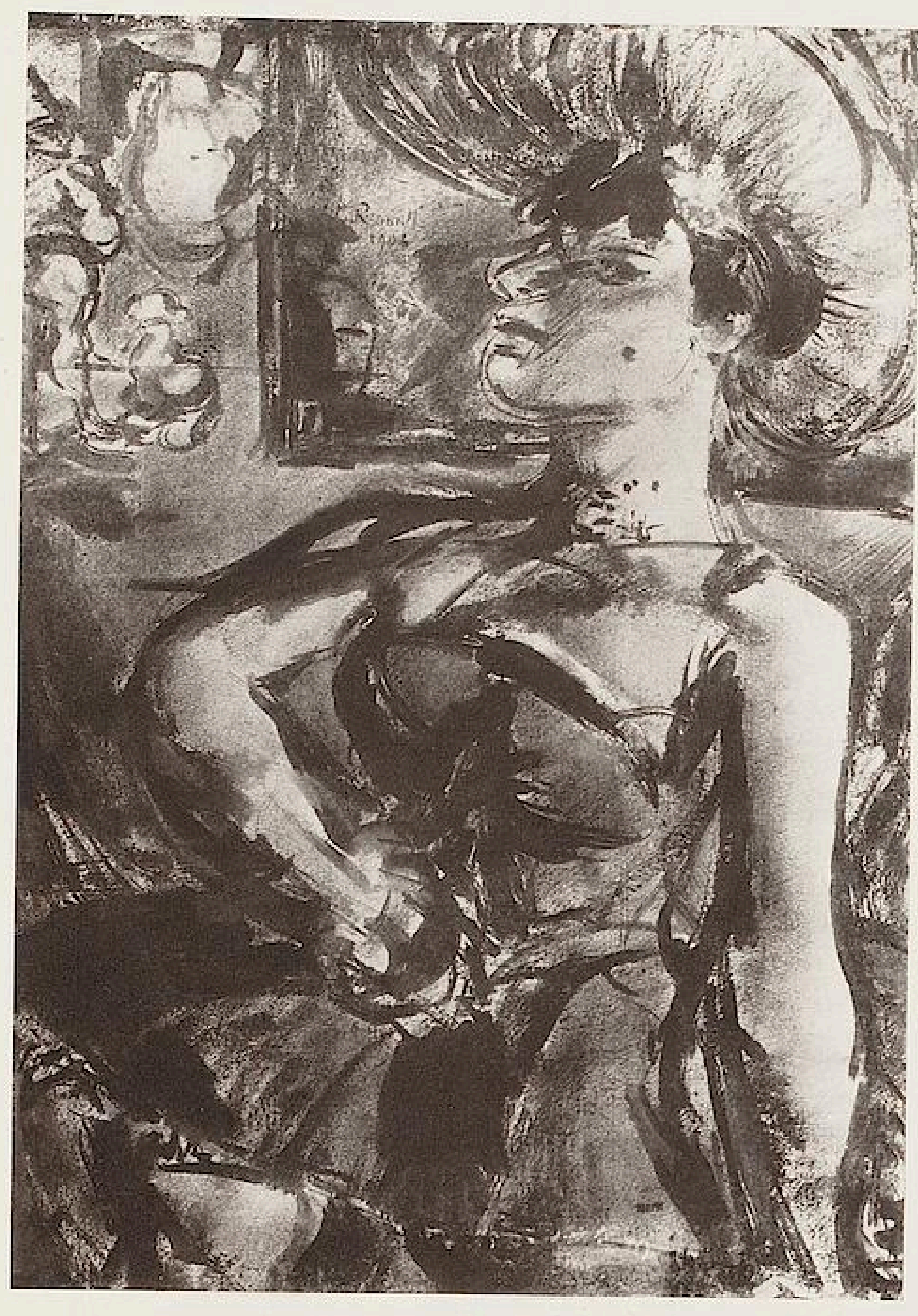
Schon bei den ersten Korrekturen beschloß Moreau, daß Rouault sich um einen Platz in der Kunstakademie bewerben sollte. Unter dreiundachtzig Anwärtern wurde er als einundachtzigster aufgenommen. Kurz darauf beteiligte er sich an der Konkurrenz um den Rompreis, mit einem Samson, der den Mühlenstein dreht. Rouault war ein eifriger Schüler, und sein Meister bestärkte ihn in seinen Kühnheiten.

Eine glückliche Zukunft scheint ihm bevorzustehen. Da stirbt 1897 unglücklicherweise sein Lehrer. Er ist verzweifelt. Noch dazu verlassen seine Angehörigen Paris, um sich in Algier niederzulassen, wo die älteste Tochter verheiratet war.

Rouault hat oft erzählt, daß viele von den Jungen bei dem Tode Moreaus sich in einer schrecklichen Misere befanden. Auch Matisse hat in dieser Zeit viel gelitten und mancher andere ebenso. „Wenn meine Kunst bitter ist, so ist sie es in dieser Zeit geworden. Damals habe ich Cézanne verstehen gelernt, wenn er sagte: „Das Leben ist schrecklich.“



GEORGES ROUAULT, STUDIE
PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



GEORGES ROUAULT, ZIRKUSMÄDCHEN
PHOTO DRUET. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Trotz des Todes seines Lehrers erhielt Rouault im Salon eine Medaille. Aber er ließ sich dadurch nicht zur offiziellen Kunst verführen. Erschüttert, vereinsamt, wandelte er seine Art, suchte er mit einer Ausdruckskraft, die er zuvor nicht gekannt hatte, dem Wirrsal seiner jugendlichen Gefühle Gestalt zu geben. Es begann jetzt ein Leben voller Fieber und Kämpfe. Alles bestürmte ihn auf einmal, eine Krise des sinnlichen und geistigen Daseins. Rouault war befreundet mit Bloy und Huysmans, er besuchte öfters das Trappistenkloster von Lingné, und er spielte mit dem Gedanken, sich dorthin zurückzuziehen. Denn nach der Trennung von Kirche und Staat plante Huysmans eine Anzahl von Künstlern in dem Kloster anzusiedeln. 1902 beteiligte er sich mit einem letzten Aufwand seiner Kräfte an der Gründung des Herbstsalons, dann wurde er ernstlich krank, erschöpft von dem harten Kampf um das Dasein.

Nach einer schweren Krise begann die Genesung mit schlimmen Zuständen der Verzweiflung. Aber die starke Natur Rouaults gewann die Oberhand, und gleichsam als hätte die erzwungene Ruhe neue Kräfte in ihm gesammelt, begann er mit Leidenschaft zu malen. Erst damals gelangte er zu einem freien und völligen Ausdruck seiner Persönlichkeit.

Allmählich wurde das Leben milder für ihn. Er heiratete, bekam Kinder, wurde — Ironie des Schicksals — Beamter, da er die Konservatorenstelle am Moreau-Museum übernahm. Endlich begann sich Vollard für ihn zu interessieren und kaufte ihm die ganze Produktion ab. So war ihm ein ruhiges Dasein gesichert. 1924 bekam er das Kreuz der Ehrenlegion, eine Auszeichnung, für die er nicht unempfänglich war.

Aber die Ruhe ist nur äußerlich. Sein Amt und die offizielle Auszeichnung haben seiner Seele nicht den Frieden gegeben.

Er führt ein bürgerliches Leben, geht jeden Morgen zu Vollard, um mit der Regelmäßigkeit eines Beamten bis zum Abend da zu arbeiten. So schafft er eine grausame, leidvolle Menschheit, der jedes Gefühl, jede Leidenschaft sich bis zum Siedepunkt steigert. Er scheint dem Geheiß eines fanatischen und despotischen Gottes zu folgen. Die Welt ist ihm voller Schrecken, und jenseits des Körpers sucht er in dem äußeren Gesicht das innere Wesen der Menschen zu gestalten.

Für einen Gläubigen wie Rouault ist das verborgene Wesen nichts anderes als die Sünde, und die Sünde ist häßlich. Darum meidet er so hartnäckig den gewohnten Kanon der Schönheit.

Rouault hat eine Reihe von Motiven gefunden, die ihn unentrinnbar zu verfolgen scheinen. Eines Abends wurde er in Versailles in der Rue Colbert durch den Anblick der Mädchen betroffen, die beim Einbruch der Nacht an den Türen der geschlossenen

Häuser erscheinen. Sie sind ihm das Symbol der ärgsten menschlichen Sklaverei, wie der Clown ihm alle Traurigkeit der Welt verkörpert.

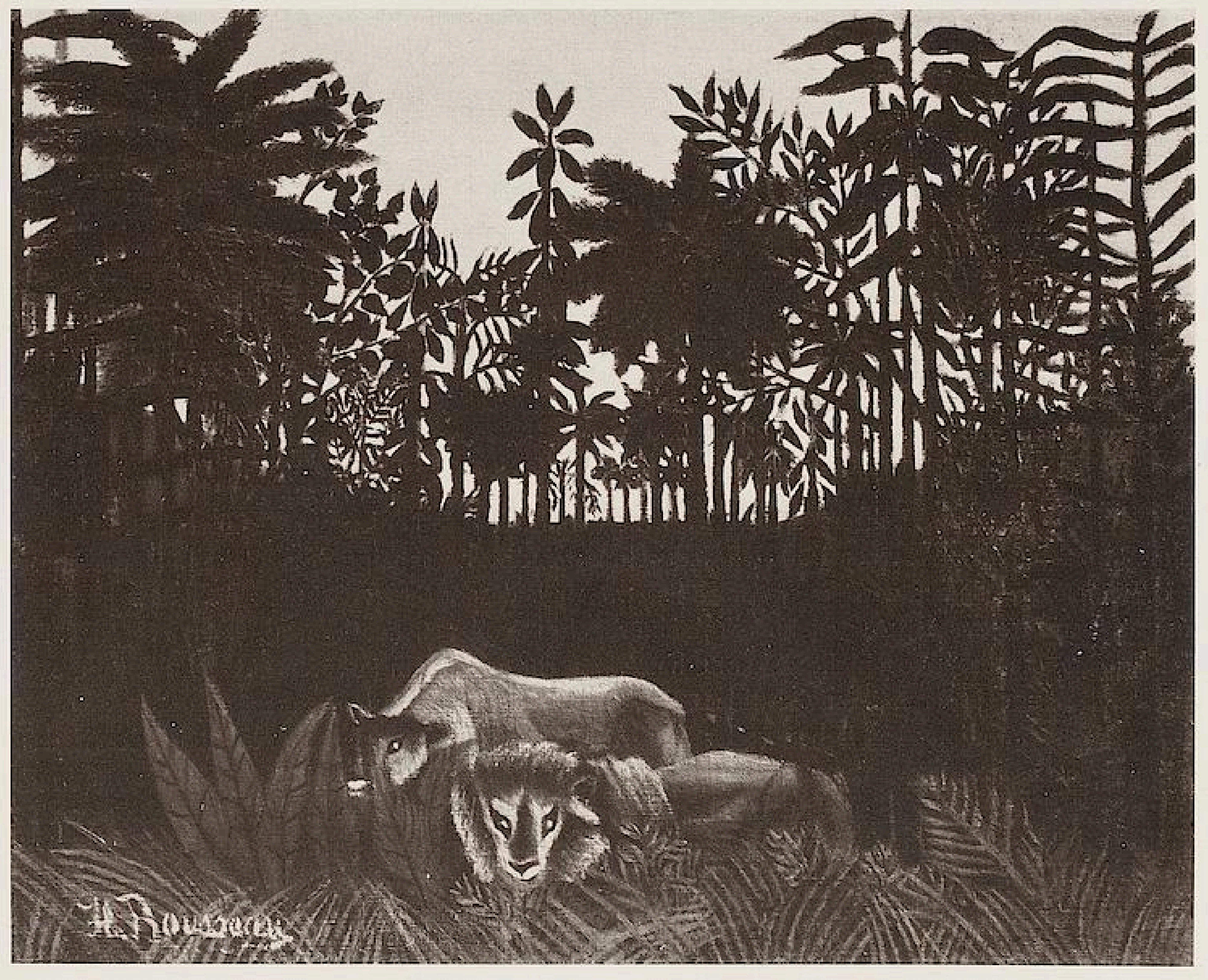
Seit er zufällig eines Tages einer Gerichtsverhandlung beiwohnte, verfolgen ihn die Gesichter der Richter und verkörpern ihm die Ungerechtigkeit der Welt. Sein Mitgefühl, seine tiefe Anteilnahme an allem menschlichen Leid gewinnt Gestalt in den zahlreichen Christusdarstellungen, die er gemalt hat. Kein Lächeln verklärt diese tragische Welt, in die sich der Maler immer tiefer vergraben hat.

Dem Maler Rouault steht der Illustrator zur Seite. Der eine ist dem andern ebenbürtig. Niemand hätte in dem Maler der Pietà den Sinn für burleske und großsprecherische Ironie vermutet, den er in den „Réincarnations du père Ubu" bewies. In dem Totentanz, dem Krieg, dem Miserere gibt er sich bitter, gewaltsam, fantastisch, verzweifelt.

Aber die besondere Qualität dieser Illustration ist ihre typographische Haltung, die sie aufs engste dem Texte anpaßt. Rouault besitzt einen so starken Sinn für die Valeurs, daß es auf der Buchseite keine leere Stellen gibt, weil sich die Illustration immer mit dem Drucke vollkommen zur Einheit schließt.

Rouaults Werk ist von Geheimnis umwoben. Man weiß, daß er unermüdlich arbeitet, aber er stellt niemals aus. Die wildesten Gerüchte wurden über ihn verbreitet, die Wahrheit ist sehr einfach. Rouault ist ein Mensch, der nie mit seiner Arbeit zufrieden ist. Immer ist er der Meinung, daß seine Bilder noch vollkommener werden können, daß sie noch nicht alles ausdrücken, was er hineinzulegen beabsichtigt.

Aber die wenigen Eingeweihten, die das Glück hatten, seine Hauptwerke zu sehen, bewahren ein unauslöschliches Gedenken, und Rouault erscheint ihnen als der religiöse und mystische Maler unserer Zeit. Vielleicht der letzte Erbe einer uralten Tradition.



HENRI ROUSSEAU, IM DSCHUNGEL

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG SAM LEWISOHN. AUSGESTELLT IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK

KÜNSTLER UND HÄNDLER

VON

HANS PURRMANN

Die Fragen des Kunsthandels gewinnen an Wichtigkeit, werden gegenwärtig mit Ernst und Leidenschaft diskutiert und die Öffentlichkeit bringt ihnen beinahe mehr Interesse entgegen als den Fragen der Kunst selbst. Das ist insofern ein Zeichen der Zeit, als wirtschaftliche Erwägungen sich überall in den Vordergrund gedrängt haben. Arbeitslosigkeit trifft auch den Künstler, wenn seine Arbeiten nur selten mehr einen Lohn, d. h. in diesem Fall einen Käufer finden.

Sachverständige der Wirtschaft haben heute entscheidenden Einfluß auf die Fragen der Politik, Kunstinteressierte werden mit Aufmerksamkeit hinhören, wenn Kunsthändler ihre Erfahrungen mitteilen, wie es Fräulein Dr. Ring vor kurzem an dieser Stelle getan hat.* Wenn ich, als Maler, einige Vorbehalte machen oder widersprechen muß, so zuerst, weil die Auseinandersetzungen des erwähnten Aufsatzes sich nur auf Verhältnisse einer ausgesprochen kurzen Zeitspanne beziehen, die sich in der Nachkriegszeit entwickelt haben. Heute befinden sie sich schon wieder in einer schweren Krise, die sich täglich mehr zuspitzt, so daß man einen Zusammenbruch oder wenigstens eine Umbildung voraussieht. Fräulein Dr. Ring geht bei ihren Betrachtungen von der alle zwei Jahre in Venedig stattfindenden internationalen Kunstschau aus. Sie bemerkt, daß die Franzosen die Ausstellung gleichgültig beschicken, daß aber trotzdem die dort vertretenen Künstler im materiellen Sinne keine Nonvaleurs sind, ja förmlich über einen katalogmäßig feststehenden Wert verfügen, den man in der ganzen Welt mit ziemlicher Bestimmtheit erzielen kann. Es ist dies um so auffälliger, als die Künstler außerfranzösischer Länder mit ihren Pavillons den Kunstfreund nicht selten mehr erregen oder ihn gar zur Bewunderung zwingen.

Es ist kaum zu verstehen, daß es solchen Malern nicht gelingt, der internationalen Schätzung zum allerwenigsten, einen kleinen Teil des Wertes abzuringen, den man ihnen national, das will sagen im eigenen Lande, zugesteht. Die Gründe, die Fräulein Dr. Ring für diese Tatsache anzugeben weiß, sind aber nur zutreffend für die kurze und außergewöhnliche Epoche nach dem Krieg. Da aber Fräulein Ring zugleich Rückschlüsse auf unsere ganz anders gearteten, dezentralen Verhältnisse zieht und Vorschläge macht, wie man sich die französische Methode zum Vorbild nehmen könnte, um die deutschen Kunstwerke zu einer feststehenden nationalen und internationalen Bewertung zu bringen, so möchte ich meine Anschauungen mitteilen.

Der neutrale Boden der Venetianer Ausstellung kann ein Spiegelbild allgemeiner Kunstverhältnisse geben. Bietet die französische Abteilung das Bild der Stetigkeit, der Standhaftigkeit und Ruhe, so sicher nicht die deutsche Schau. Hier werden wir in den Kampf der Richtungen hineingezogen. Das Gesamtbild wechselt bei jeder neuen Ausstellung, schon, weil ein Kunsthistoriker eines jeweilig anderen deutschen Kunstzentrums den Auftrag erfüllt, bei der Auswahl der Kunstwerke seine höchst persönliche Einstellung zur deutschen Kunst entschieden und bekennerhaft auszudrücken. Wir Deutsche stehen im Kampf der Wertungen, das Neue wird uns so wichtig gemacht, wie das Abgetane verächtlich. Wir leben in der Unsicherheit unseres eigenen Wertes und wissen nie, womit wir im Auslande Eindruck machen könnten. Einmal so, das andere Jahr in neuer Form, mit verschiedenem Erfolge; und dann wundern wir uns, daß man uns nur flüchtig in den internationalen Kunstmarkt oder in sein Kunstleben einbezieht.

Dies Bild zeigt auch Deutschlands Kunsthandel, denn auch hier gibt es viel Streit und wenig Übereinstimmung. Jeder Kunsthändler glaubt nur denjenigen Künstler gelten lassen zu dürfen, den er vertritt, und er scheut sich keineswegs, andere herabzusetzen, auch wenn es sich um bedeutende Maler handelt. Zuckt man als Maler nicht immer zusammen, wenn man deutsche Künstlernamen, die einmal die Geisteswelt Deutschlands in Atem gehalten haben, mit der größten Verachtung aussprechen hört? Jetzt plötzlich schämt man sich ihrer, hält sie für überwunden und verkennt völlig den Wert tatsächlicher Leistungen.

In Paris gibt es das nicht, abgesehen von notwendig bedingten, revolutionären Ausfällen, welche immer einer Reinigung oder Ideenerneuerung vorausgehen. Heilig bleibt dort heilig, darum können auch alle Händler und Kunstfreunde einander in die Hände arbeiten. An was soll sich der deutsche Kunstliebhaber und Käufer halten? Heute wird er mit seinen Bildern gelobt, morgen verachtet, und so wird er oft über dem Streit die Lust am Kunstwerk verlieren. Gewiß, einmal war auch München der Ort, von wo aus ein dem damaligen Zeitgeschmack und dem Geisteszustande entsprechende Kunst zur Weltgeltung kommen konnte. Seine Porträtmaler wurden aufgesucht, seine Kunst fand Vertretung sogar in dem Kunsthaus Sedelmayer in Paris, genau wie später die Franzosen durch Paul Cassirer in Berlin. Aber auch die mächtigsten Kunsthändler in Paris waren nicht imstande, Fehlgriffe wie Henner und Meissonier durchzuhalten, die wohl eine kurze Zeitspanne die Lieblinge der Franzosen waren, vor vertieftem Kunsturteil aber nicht standhielten. War es nun Disziplin der Pariser Kunsthändler, die diese Maler zu hohem Wert brachten? Jedenfalls aber waren es die Bewunderer einer neuen Kunst, die sie zu Fall brachten.

Cézanne hat ein langes Leben in Aix zugebracht; hätte er auf einer einsamen Überseeinsel gelebt, so wäre er gewiß den französischen Kunsthändlern nicht unbekannter geblieben. Man weiß genau, daß Vollard erst auf das immer eindringlicher werdende Drängen einiger Maler anfing, sich mit ihm kunsthändlerisch zu beschäftigen. Auch Matisse verdankt seinen Aufstieg nicht dem Kunsthandel. Seine Ausstellungen und die Freunde seiner Kunst, die seine Bilder öffentlich sehen ließen, öffneten ihm den Kunsthandel. Es

* Jahrgang 29, Seite 179 ff.

ist ein langes, geduldiges Ringen des Malers um die Anerkennung, und wir Deutschen unterschätzen meist, wenn wir mit Ausstellungen unserer Künstler nicht sofort Erfolge haben, daß als Fremder, in eine Landeskunstbewegung einzutreten, fast unmöglich ist. Sie haben sich immer nur dann durchgesetzt, wenn Künstler sich aus ihnen eine Anregung ziehen konnten. Noch im letzten Jahre traf ich einen auch in Deutschland sehr berühmten modernen französischen Maler, der viel gereist war und mir über deutsche Malerei ein paar Höflichkeiten sagen wollte. „Sie haben in Deutschland auch gute Maler, Lebell und Lenbac", sagte er und, nach einigem Nachdenken: „Mais je crois, je préfère Lenbac." Ist es nicht hoffnungslos, daß so ein Mann, wie leider so viele Franzosen, an allen unseren Bestrebungen achtlos vorüberging? Beweisen andererseits aber nicht alle Anregungen, die von Künstlern mit wünschelrutartiger Feinheit aufgespürt wurden, daß wir sie ihnen zuerst verdanken? Mancher Perserteppich ist uns erhalten, der in Künstlerateliers aufbewahrt wurde in Zeiten, wo man sie als völlig wertlos wegwarf. Wir würden weder Greco verstehen, wenn nicht Maler um Cézanne ihn wieder zu Ehren und zu neuem Leben gebracht hätten und würden China, Japan und die Negerkunst, ohne die Vermittlung der Künstler, noch heute für eine ethnographische Angelegenheit halten.

Sind es nicht die Mehrzahl der Maler und Kunstliebhaber aller Länder, die sich die letzten Jahrzehnte mit allem Feuer eingesetzt haben, die Impressionisten, die Fauves, die Achtzehnhundertdreißiger in so hohen Weltruf zu bringen? Betrachten es nicht noch heute die jungen Maler als ihr Ideal, in Paris zu leben? Alle Kulturländer vereint haben Frankreichs Malerei zu ihrem jetzigen Ruhm verholfen. Drehen nicht alle Maler, zum wenigsten für eine kurze Zeit, der Kunst ihres Heimatlandes den Rücken? Ja, man sucht sich immer in Paris Kopf und Geist in Ordnung zu bringen und in Gleichgewicht zu kommen.

Ich will mich nicht darüber auslassen, wie oft man schon eine ausschließlich deutsche Kunst aufzubauen versuchte, und ich will den Wert dieser Bestrebungen nicht bestreiten. Aber ich, wie so viele andere, halte es mit den großen deutschen Vorbildern, die in der ständigen Reibung mit dem Besten, was die Welt zu bieten hat, ihre Eigenart gefunden und entwickelt haben, die das Ausländische aufgenommen, sofern sie es besser fanden und sich am Ende als deutsch entdeckten. Wie Dürer in und an Italien gelernt hat, und doch mit Recht der deutscheste Maler alter Schule genannt wird.

Soll man sich heute verwundern, daß sich bei diesem beispiellosen Triumph der französischen Malerei, Kunsthändler — und nicht nur in Frankreich — fanden, ihn auszunützen, um das Kunstverlangen der ganzen Welt zu erfüllen. Es trat der Zustand ein, den Fräulein Dr. Ring beschreibt, es fehlte an Künstlern, die Bewertungen gelangten, sogar im Vergleich mit alter Kunst, zu noch nie dagewesenen und für lebende Künstler nie bezahlten Summen. Man mußte auf alle Fälle neue Namen schaffen, ja geradezu aus dem Boden stampfen. Da war jeder Maler jeder Nationalität recht und willkommen, vorausgesetzt, daß er in Paris lebte und zur Schule von Paris zu zählen war, neuartig erschien und Talent hatte. Ein Paradies der Maler, ein goldenes Zeitalter entstand, das ohne Ende schien, das in Wahrheit aber heute schon wieder ein Ende gefunden hat. Diese Periode ästhetisch zu werten, wird bald eine interessante Aufgabe sein, da sie sich durch große Merkwürdigkeit auszeichnet und die Rolle der Kunsthändler dabei wird noch zu beurteilen sein.

Als Vorbild und Beispiel aber für die so anders gearteten deutschen Verhältnisse kann der Aufbau des französischen Marktes, wie er sich unter der gemeinsamen Wirkung der Inflation im Lande und der Prosperität in der Welt entwickelt hat, nicht genommen werden. Um so weniger, als auch wir eine Inflation und eine Scheinblüte der Kunst und ihres Marktes hinter uns haben, die wir uns nicht zurückwünschen, auch wenn sie einigen von uns als paradiesischer Zustand erscheinen mußte. Wir wollen nicht, daß man noch einmal den Käufer zur Kunst überredet mit dem gefährlichen Argument, daß die Preise der Bilder mit der Zeit steigen werden. Sagen wir es doch ganz offen: es ist schon viel, wenn die Malerei dahingelangt, einer oder zwei Generationen eine geistige Befruchtung zu geben, denn für längere Zeiten bleibt doch von der Kunst so unendlich wenig. Wir wünschen uns keine Spekulanten, auch wenn wir es unseren Händlern und Mäzenen von Herzen gönnen, daß sie an unseren Arbeiten recht viel verdienten. Den Käufer aber, auf den wir wieder hoffen, wenn die Zeiten ruhiger werden, und den wir früher in wirtschaftlich normalen Zeiten in spärlicher, aber ausreichender Zahl hatten, das ist der Liebhaber, der ein Bild kauft, weil es ihm gefällt und weil er den Mut dazu hat. Das ist der Käufer, der für das Vergnügen am Bilde einen angemessenen Preis anlegt wie für Bücher oder Theaterkarten, ohne zu fragen, ob das Geld sich später einmal verzinsen wird.

Das Unglück des Malers im heutigen Deutschland ist, daß er nicht für ein Publikum und nicht einmal für einen geringen Teil des gebildeten und kunstliebenden Volkes arbeitet, wie es der Franzose tut. Der deutsche Maler hat das Wort l'art pour l'art zu deutsch verstanden. Er fällt zu leicht in die Rolle des belehrenden Erziehers, mit zu viel Ernst und Hoheit, aber ohne Spiel und Leichtigkeit. Dabei wird er unterstützt vom deutschen Museumsleiter, der für seinen und der Malerei Ruhm Sorge trägt und leider heute fast der einzige Käufer ist.

Der Kunsthandel scheint nur parallel einer Stimmung oder Strömung arbeiten zu können. Den „produktiven Kunsthändler von früher", hat es den je gegeben? Ja, man sagt, daß Durand-Ruel achtmal Bankerott machen mußte, ehe es ihm gelang, Manet durchzusetzen. Es wäre ja auch ungerecht, wollte man diesem Berufe überhaupt Idealismus absprechen und leugnen, daß man mit Mut und Glauben Einsätze wagte. Dafür gaben Franzosen immer schöne Beispiele, und auch bei uns fehlen sie nicht. Wir brauchen den Kunsthändler so nötig wie den Museumsdirektor, wir benötigen seine Ausstellungen, seinen Anreiz, seine Werbetätigkeit, sein Aufspüren der Leidenschaften von Kunstliebenden. Wir Deutsche haben leider keine günstige Weltmeinung für uns. Das, was wir als unsere Kultur bezeichnen, hat einen Beigeschmack bekommen, der uns bitter verletzen und treffen mußte. Deswegen aber wollen wir nicht verzweifeln: die Welt ist groß, und einmal müssen auch wieder genug Menschen zu finden sein, die ehrlich schön finden, was wir als schön empfinden

und aufstellen, was innerlich ist und reizvoll, gleich den unerhört wunderbaren Werken unserer altdeutschen Maler. Es liegt an uns, die gleiche Geltung wieder zu erkämpfen, den gleichen Geist in bisher unbekannter neuer Form freizulegen — dann wird auch uns einmal die Hilfe des Kunsthandels, nicht nur der des eigenen Landes, von selbst zufallen.



ADRIAN ZINGG, „SCHLOSS UND KIRCH BEI KEMNIZ". 1774. FEDER UND SEPIA. 17,3 : 25,8 cm
MUSEUM FÜR STADTGESCHICHTE IN CHEMNITZ

EIN STADTGESCHICHTLICHES MUSEUM FÜR CHEMNITZ

VON

ERHARD GÖPEL

Am 5. Februar wurde in Chemnitz das neue stadtgeschichtliche Museum auf dem Schloßberg eröffnet. Es befindet sich in den alten Klosterräumen, die in neuem Geschmack hergerichtet, eine vorteilhafte Ausstellungsmöglichkeit geben. Bedeutend sind die Reste eines Kreuzganges, der noch in das ausgehende dreizehnte Jahrhundert gehört und dessen plastischer Schmuck die schöne Freiheit dieser Zeit hat. Die Reinigung ist mit aller Vorsicht erfolgt, so daß der reizvolle, blutrot gesprenkelte Stein des plastischen Schmuckes und der Gewölberippen zur Wirkung kommt.

Einige gute Beispiele zeigen den spätgotischen Stil der erzgebirgischen Plastik, besonders eindrucksstark eine trauernde Maria des Meisters H. W., dem besten Künstler der Gegend.

Farbig reizvoll steht im größten Raum der Sammlung das „Heilige Grab" mit dem leuchtenden Gold, Rot und Blau seiner Fassung, ein wirkungsvoller gotischer Klang trotz handwerklicher Arbeit im einzelnen und teilweise neuer Bemalung. Die Gemälde der gleichen Zeit aus der Gegend sind naturgemäß nicht mehr als guter Durchschnitt (Hans von Köln, Abendmahl).

Das Barock ist schwerer darzustellen, da der protestantische Glaube viele Themen entzieht. Immerhin sieht man einen sehr lebendig empfundenen Christus, für dessen Seitenfiguren — ein Stilkuriosum — gotische Figuren mit verwandt wurden, dem Johannes setzte man allerdings einen barocken Kopf auf. Friedhofsplastik — ein sehr bewegter Chronos, einzelne Putti — müssen aushelfen.

Einige Stadtprospekte geben einen Überblick über die rasch aufsteigende Entwicklung dieser jetzt so unübersichtlichen Industriestadt. Es hat seine Schwierigkeit, die Vergangenheit dieser „neuen Städte" zu rekonstruieren und man sieht unter den ausgestellten Ansichten notwendig manches unbeholfene Blatt. Man sollte deshalb die Aufgabe, das „Stadtbild" zu zeigen, eher in der Gegenwart oder der Zukunft suchen, nachdem das Kunstmuseum der Stadt unter seinem Direktor Schreiber-Weigand so sicher seinen Weg in dieser Richtung gegangen ist. Etwa wie Lichtwark Liebermann in Hamburg malen ließ. Swarzenski formuliert zur gleichen Frage in Frankfurt vor einem viel reicheren künstlerischen Fundus: „Das Stadtbild in seiner dauernden, lebendigen Entwicklung, auch in seinem heutigen und zukünftigen Wandel und der ihm eigenen Problematik zu zeigen, scheint mir nicht eine von vielen, sondern schlechthin die zentrale, fruchtbarste und glücklichste Aufgabe des Historischen Museums."

Der Chemnitzer Anfang ist in allen Teilen ausgezeichnet gelungen, in der Wahl des ältesten historischen Ortes (Stadtrat Robert Müller), in der verständnisvollen Herrichtung des Kreuzganges (Architekt Rometsch, Dresden), dem Ausbau

der Räume (Stadtbaurat Otto) und dem musealen Aufbau (Leiter Dr. Joseph Müller). Eine gelungene Eröffnungsschrift mit den Beiträgen der Bearbeiter und guten Abbildungen hält die bisher geleistete Arbeit fest. Eine fruchtbare Mehrung des Bestandes wird aber erst eine der Zukunft zugewandte Aufgabenstellung ermöglichen.



SCHLUSSSTEIN DES EHEMALIGEN BENEDIKTINERKLOSTERS ZU CHEMNITZ

MUSEUM FÜR STADTGESCHICHTE. ENDE 13. JAHRHUNDERT. PHOTO DÖRNER, CHEMNITZ

WALTER GROPIUS' BAUHAUS

Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau. Verlag Albert Langen, München 1930.

In diesem letzten Band aus der Reihe der Bauhausbücher führt Gropius die von ihm während seiner dreijährigen Direktionszeit am Dessauer Bauhaus von 1925—1928 entstandenen Bauten vor: das Bauhausgebäude selbst, die Meisterhäuser, das Arbeitsamt in Dessau und die in drei Bauabschnitten von 1926—28 fertiggestellte Siedlung Dessau-Törten. Die große Zahl von 200 Abbildungen ermöglicht eine Wiedergabe selbst des kleinsten Details. In dem begleitenden Text setzt G. seine prinzipielle Einstellung zu den neuen Bauproblemen auseinander. W. H.

*



M. VERBURGH, FLUSSLANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER MARIE STERNEN GALLERY, NEW YORK

EXPERTISENKRIEG

VON

KARL SCHEFFLER

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren wurde in Berlin, im Lessing-Theater, ein Stück aufgeführt — es war, glaube ich, von einem Rechtsanwalt Grelling aus Frankfurt a. M. —, das „Das Bild des Signorelli" hieß. Darin wurde gezeigt, wie ein berühmter Kunstgelehrter wahnsinnig wird, weil er einem reichen Kunsthändler eine falsche Expertise gegeben hat, um seinen Sohn, einen Offizier, aus Wucherhänden befreien und vor dem Selbstmord, sogenannter Ehrenschulden wegen, bewahren zu können. Das Stück war schlecht; der Konflikt aber wurde von den Zuschauern und von der Kritik als dramatisch begründet anerkannt. Das heißt: die Öffentlichkeit war damals der Meinung, ein Kunstgelehrter hätte Ursache, wahnsinnig zu werden, wenn er allzu weitherzig oder gar wider besseres Wissen eine falsche Expertise gegeben hätte. Diese Auffassung von der Wahrheitspflicht des Gelehrten konnte die öffentliche Meinung aber natürlich nur von der Kunstwissenschaft selbst haben.

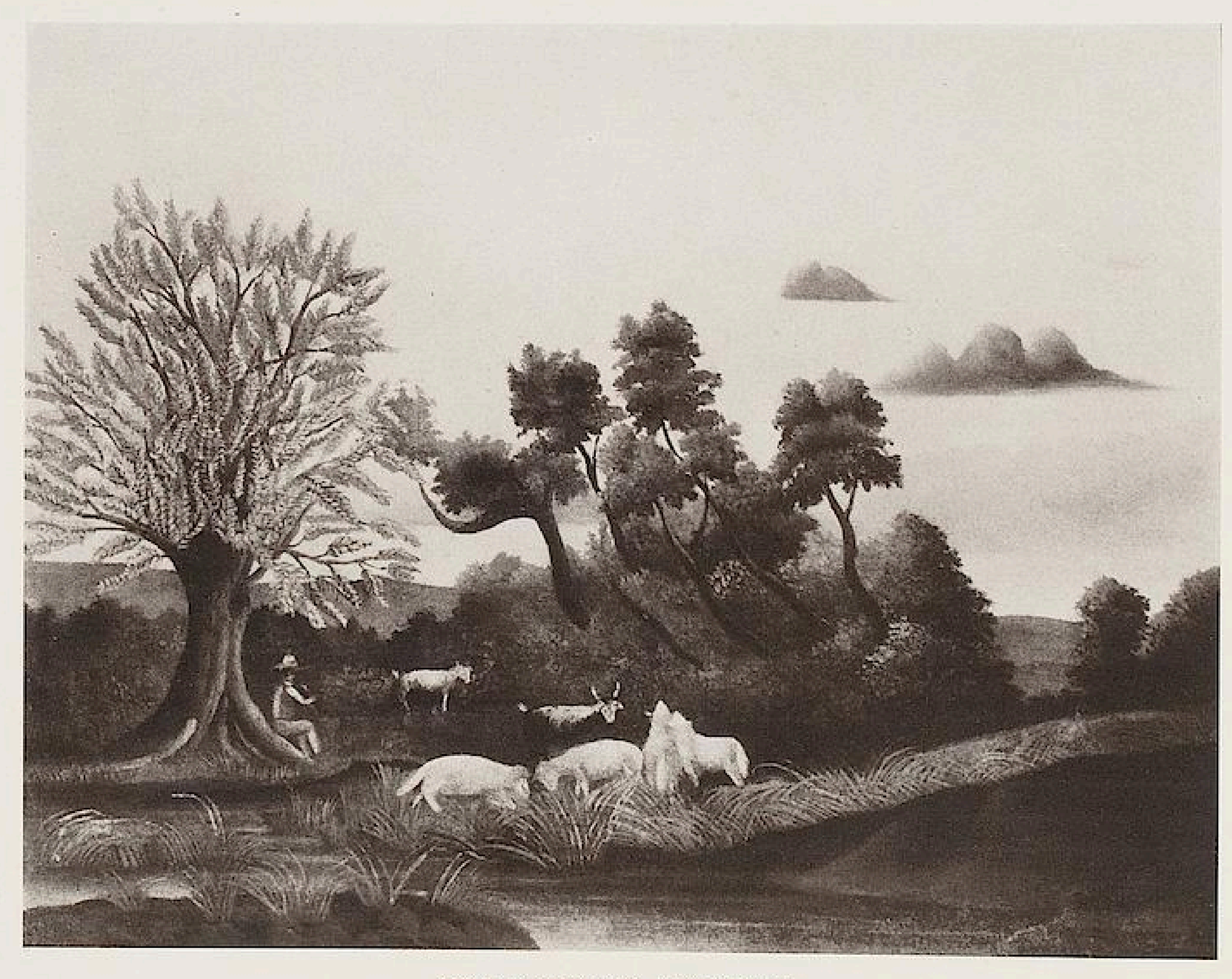
Will man sich den Wandel der Zeit vergegenwärtigen, so braucht man sich nur vorzustellen, eine Tragödie mit derselben Tendenz wäre in den lezten Jahren aufgeführt worden. Ein Heiterkeitserfolg wäre ihr sicher gewesen. Wenigstens im Parkett, wo die Wissenden sitzen. Heute kann dieser Stoff nur als Lustspiel behandelt werden. Denn jeder Eingeweihte könnte bekannte „Kenner" nennen, die Kunstwerke diesem oder jenem Künstler sehr willkürlich zu- oder aberkennen und die sich für den Gewinn aus dieser Tätigkeit keinen Revolver gekauft haben, sondern ein Auto und wenn es reichte, auch eine Villa.

Was die Verführung, die in einer zu engen Verbindung von Kunstwissenschaft und Kunsthandel liegt — vor allem seit dem Vermögensverfall und dem Zwang, die Beamtengehälter zu kürzen —, die Wissenschaft und auch den Handel schon gekostet hat, das ist hier seit Jahren laut gesagt worden. Aus unserer zuerst gegebenen Anregung ist inzwischen eine ganze Bewegung entstanden, die sich gegen das Expertisen-Unwesen richtet. Führende Vertreter der Kunstwissenschaft haben sich auf die Standesehre besonnen und beginnen gegen die Leichtfertigkeit der Experten Front zu machen. Es zeigt sich, daß diese nun doch zu weit gegangen sind, daß sie ihr Handwerk zu unvorsichtig ausgeübt haben. Der Krug ist wieder einmal so lange zu Wasser gegangen, bis er brach. Augenblicklich ist es so, daß sich die Tugend zu Tich setzt und das Laster sich erbricht.

Es wäre aber verfehlt zu glauben, es handle sich um schwarze Bösewichte und nach ihrer Entlarvung wäre alles gut. Die Männer, die jetzt entrüstet bekämpft werden, sind eigentlich nur schwach gegen schnelle Verdienstmöglichkeiten gewesen, sie sind hineingeglitten, sie wissen selbst kaum wie, es ist wieder einmal, wie stets im Leben, alles

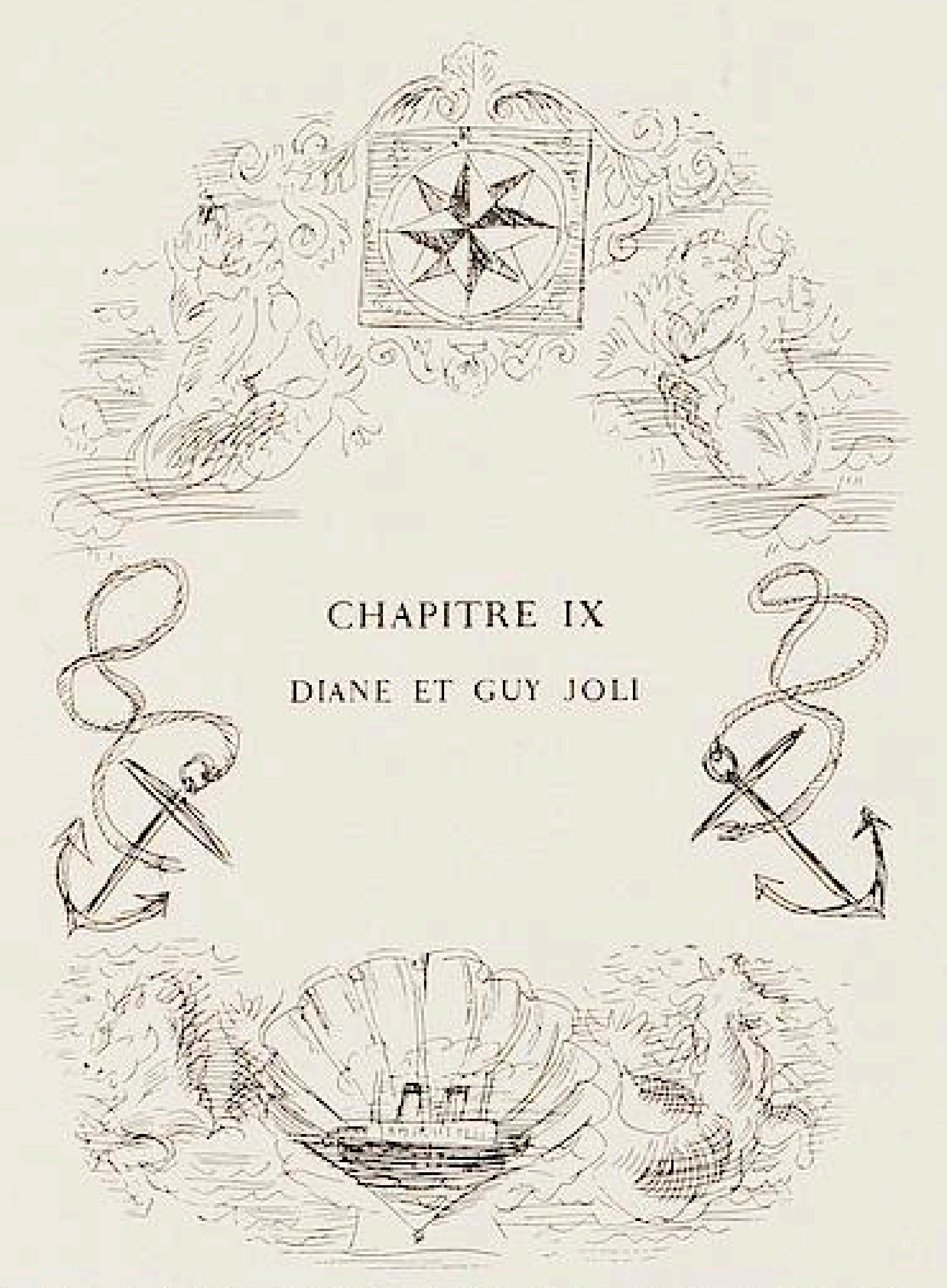
von selbst gekommen. Sie müssen nun die Folgen tragen; den Letzten beißen, wie der Börsenwitz sagt, die Hunde. Ihnen folgen aber nicht nur Flüche. In dem bekannten Münchener Fall sind es vor allem die Stimmen der Künstler, die für den Relegierten sprechen. Sie sagen, der Betreffende hätte durch seine enge Verbindung mit dem Kunsthandel doch auch viel für das Museum, dem er diente, getan, und die Künstler hätten von seiner praktischen Regsamkeit viel profitiert. Das ist zweifellos richtig. In einem Ministerium hat neulich einer der besten Kenner der Verhältnisse zu bedenken gegeben, wie viele Vorteile den Museen aus der Verbindung mit dem Handel erwachsen können. Besonders, seit die Museen nur noch wenig Geld haben und nicht mehr die vom Handel ohnehin umworbenen Kunden sind. Es ist, zur Bekräftigung, der Name Bodes genannt worden. Einer unserer klügsten Bestimmer von Kunstwerken, Max J. Friedländer, der hier zuerst über die Expertisenfrage geschrieben hat, erzählt mit Betonung, daß er einen Teil seiner allgemein anerkannten Attributionen mit Hilfe von Mitteilungen getroffen hat, die ihm von Händlern zugekommen sind. Und ein Museumsdirektor hat einmal einem geheimrätlichen Kollegen, der sich verwunderte, als jener einem Kunsthändler die Hand schüttelte, und der dazu bemerkte: „Einem Kunsthändler gebe ich nicht die Hand“, geantwortet: „Darum haben Sie auch so schlechte Bilder in Ihrem Museum.“

Die Reinigungsaktion ist gut. Wir selbst haben ja, wie gesagt, das Stichwort dazu gegeben. Jetzt, wo sie im Gange ist, soll man aber auch die andere Seite sehen. Denn sie ist beachtenswert. Das Ergebnis darf nicht sein, daß Schranken zwischen der theoretischen Kunstwissenschaft der Universitätslehrer, der praktischen der Museumsleiter und der Erfahrung der Händler aufgerichtet werden, sondern es muß versucht werden, Konventionen zu bilden, die die gelehrten Kenner, die verantwortungsfrohen Händler und die passionierten Sammler gleichmäßig vor den Verführungen, die im Expertisenwesen liegen, schützen können. Es handelt sich darum, Mittel zu finden, die die Standesehre der Wissenschaft wahren, die den Händler zu einer ehrenvollen Verantwortlichkeit seiner Kunstware gegenüber anhalten, und die den Sammler erziehen, mehr seinen Augen als dem Zettel der Autorität zu vertrauen. Ob diese Mittel gefunden werden, indem die Händler — wie in Paris — ein Syndikat bilden, das selbständig expertisiert, ob ein generelles Verbot an alle Museumsbeamten, schriftliche Expertisen — nicht mündliche Auskünfte — zu geben, durchführbar ist, oder ob eine Standesorganisation der Kunsthistoriker, die über Treu und Glauben wacht, Erfolg verspricht, das sollte von allen Beteiligten nun ernsthaft beraten werden. Selbsthilfe ist wohl die einzig ganz wirksame Hilfe.



HENRI ROUSSEAU, PASTORALE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE KNOEDLER, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



RAOUL DUFY, FEDERLITHOGRAPHIE. ILLUSTRATION ZUR „L'AMOUR À QUARANTE ANS"

VERLAG VOLLARD. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



P. BONNARD, FEDERLITHOGRAPHIE. ILLUSTRATION ZUR „SAINT MONIQUE"

VERLAG VOLLARD. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

PARISER BRIEF

VON

ADOLPHE BASLER

Rückblick auf Corot (Zeichnungen und Radierungen) in der Bibliothèque Nationale. — Die Luxusausgaben Ambroise Vollard. — Bildnisradierungen von Dürer bis auf unsere Zeit. (Galerie Marcel Guiot.) — Rückblick auf Pascin. (Galerie Bernheim Jeune.)

Corot ist noch immer aktuell. Die Ausstellungen seiner Werke lösen einander ab. Paul Rosenberg zeigt fast alle zwei Jahre eine Auswahl von Landschaften und Figuren des Meisters von Ville-d'Avrey. Im allgemeinen hat dieser Händler, der einen ausgeprägten Sinn für die Qualität besitzt, in seinen Zusammenstellungen repräsentativer Werke der großen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts eine glückliche Hand. Im Grunde genommen ziehen wir auch diese retrospektiven Kundgebungen den Ausstellungen von ganz modernen Malern vor. Denn Picassos Ideographien, mit der schreienden, dicken Farbauflage, scheinen einem zuzurufen: „Achtung! Frisch gestrichen!" Die Braques werden wohl schließlich im alltäglichen Dekor aufgehen, ebenso wie Légers Kompositionen, die sich mit der Anstreicherschablone unendlich vervielfältigen lassen.

Aber kommen wir auf Corot zurück. Er war weder Geometer noch Dekorateur und noch weniger ein abstrakter Ideograph. Wie kann er also das Idol eines Picasso oder Braque sein? Zweifellos muß man den beiden Modernen Kennerschaft zugestehen. Aber es ist doch ganz ausgeschlossen, zwischen dem einen und den beiden anderen eine Verkettung herzustellen.

Die gegenwärtige Ausstellung in der Bibliothèque Nationale gibt uns Gelegenheit, die lange Laufbahn des Zeichners und Graveurs Corot zu verfolgen.

Corot besaß den Instinkt der anmutigen und reinen Form. Indem er die normalen Proportionen einhielt, erreichte er jene Fülle, die bei Ingres zwar großartig ist, aber weniger Ausdruckskraft hat. Seine von einem intuitiven Hellenismus erfüllten Figuren vereinigen in sich die Einfachheit und die Anmut der gotischen Statuen. Und als Landschaftsmaler hatte Corot ein scharfes und bewegliches Auge, das überall das Leben auffing und ins Innerste der Natur vordrang.

„Ich habe es nie eilig, zum Detail zu kommen," sagte

er. „Die Massen und der Charakter eines Bildes interessieren mich vor allem . . ."

„Ist das gut festgelegt, dann suche ich die Feinheiten und die Form der Farbe. Ich komme immer wieder darauf zurück, ohne System und ohne irgendwie aufgehalten zu werden."

Und: „. . . Obschon ich eine gewissenhafte Imitation erstrebe verliere ich doch nicht einen einzigen Augenblick die Gemütsbewegung, die mich erfaßt hat. Das Reale ist ein Teil der Kunst; das Gefühl vervollständigt."

„Zuerst muß die Zeichnung gesucht werden. Dann die Valeurs — die Beziehungen der Formen und der Valeurs. Dies sind die Anhaltspunkte. Nachher die Farbe. Zuletzt die Ausführung."

Die Radierungen von Corot sind leichte, freudige Kritzeleien. Die Offenherzigkeit seiner Vision und ihr expressiver Liebreiz finden sich besonders in seinen Steindrucken und seinen Glasklischees wieder.

*

Ambroise Vollard ist heute ohne Frage der größte Verleger von Luxusausgaben. Und seine Bedeutung wird sich mit der Zeit wohl noch steigern. Nichts reicht an die prächtigen Exemplare heran, die seine Firma tragen, in bezug sowohl auf den sorgfältigen Druck und die Zusammenstellung des Buches als auch auf die Auswahl der Illustratoren. Es zeugt für seinen Geschmack, daß er seine Mitarbeiter nicht unter den berufsmäßigen Graphikern wählt, sondern sich an die bemerkenswertesten Maler unserer Zeit wendet.

Wenn es ihn auch dreißig Jahre gekostet hat, den Bibliophilen Pierre Bonnard aufzudrängen — heute sind alle von diesem Meister entzückt. Der blendende Illustrator hat mit dem lithographischen Stift, mit der Feder oder mit der Nadel schöne Ausgaben von Longus, Verlaine, Mirbeau, Jarry, Jules Renard mit außerordentlich scharfsinnigen Kommentaren bereichert. „Parallèlement" wird als die „Perle der illustrierten Bücher" betrachtet. Was die Lithographien von „Daphnis et Cloé" anbetrifft, so vergleicht sie Claude Roger-Marx mit Bas-Reliefs. Er rühmt die „angeborene Wissenschaft der Proportionen, die Sensibilität des Striches, die verschiedenen »Atmosphären«, die technische Einfachheit und eine Inspiration, die mit der beschwingten Freudigkeit eines Kindes vergleichbar ist." *

Im Hotel des Ventes erzielen „Parallèlement" und „Daphnis" die höchsten Preise. Bonnard hat kürzlich Mirbeaus „Dingo" und eine „Sainte Monique" von Vollard mit Radierungen oder Lithographien geschmückt. Vollard hat übrigens auch Farbstiche von Pierre Bonnard herausgegeben, Momentbilder aus dem Pariser Leben oder andere Genreszenen, die, wie die Malereien des Meisters, reizend und feurig sind.

Der „Portique" veröffentlicht im „Cetalogue complet des Editions Ambroise Vollard" an Stelle eines Vorwortes amüsante Erinnerungen des großen Verlegers. Vollard erzählt uns zuerst, wie er zu seiner Verlegerneigung kam. Ganz einfach durch eine Namensähnlichkeit! Hatte er nicht eines Tages am Fuße eines Buchumschlages bemerkt, daß Ambroise Firmin-Didot ein „Ambroise" war, wie er? Er sagte sich also: „Ambroise Vollard, das wäre gar nicht so schlecht. Das klingt sogar besser." Es kam über ihn wie ein Verlagsblitz aus heiterem Himmel. Und von diesem Augenblick an sehen wir eine „Person, die Autoren sucht". Er wollte mit einem Dichter beginnen. Aber mit welchem? Der liebe Zufall verschaffte ihm den Dichter während einer Fahrt auf dem Omnibus. Ein schlechtgekleideter alter Mann, der auf seinen Knien ein ziemlich verkehrsstörendes Bild von Carrière hielt, wurde vom bärbeißigen Schaffner angefahren: „Sie hätten auch gleich Ihren Spiegelkasten mitnehmen können, als Sie gerade dabei waren!" Und Vollard erfuhr von anderen Fahrgästen, daß der arme Teufel, der sich begnügt hatte, zu antworten, daß „er kein solches Möbel bei sich habe", niemand anderer war als Paul Verlaine . . . . „Mit Mallarmé der größte Dichter von heute", hatte man hinzugesetzt. Der frischgebackene Verleger von Luxusausgaben blätterte noch am selben Tage bei Flammarion in Mallarmés „Vers et Prose" und in „Parallèlement" und entschloß sich kurzerhand zu der Auslese Verlainscher Dichtungen, die er in der Imprimerie Nationale setzen und drucken ließ.

Ambroise Vollard, der sich jetzt kaum mehr mit Bildergeschäften zu befassen scheint — er, der Schätze moderner Malerei aufhäufte —, hat sich nach und nach ganz und mit beispielloser Leidenschaft dem Kult der schönen Literatur ergeben. Von den prächtigen Ausgaben dieses Buchmäzens sind besonders hervorzuheben: „Le Jardin des Supplices", mit Illustrationen von Auguste Rodin, „Sagesse", mit Holzschnitten von Maurice Denis, „Fleurs du Mal", „Armours" von Ronsard, eine „Odyssée", illustriert von Emile Bernard, „Le Père Ubu à la Guerre" von Ambroise Vollard, mit Radierungen und einer Lithographie von Jean Puy, „La belle Enfant ou l'Amour à quarante ans" von Eugène Montfort, illustriert von Raoual Dufy. Die Radierungen und Lithographien dieses Künstlers tragen den Charakter einer geistreich umrissenen dekorativen Bildnerei, die aber manchmal auf Grund einer fragmentarischen Technik in ein gewisses formloses Flimmern übergeht.

Vollard hat in Vorbereitung: „Le Chef-d'œuvre inconnu" von Balzac, mit Radierungen von Picasso, „Géorgiques", mit Radierungen von Dunoyer de Segonzac. Dieser Meister behauptet in der Radierung seine starke Originalität, seine vielseitige Bildung, seine leichte Anmut, die Offenheit und Geschmeidigkeit seines Faches. Er hat Stiche geschaffen, wie der „Golf von Saint-Tropez", deren kräftige Weichheit und poetischer Liebreiz an Corot erinnern. Er wird rauh, wenn er Kriegsvisionen in die Radierung übersetzt. Seine Platten, auf denen die Nadel mit Geist gefühlvolle Striche zieht, sind hauptsächlich auf Grund eines noblen Stils und kräftiger Akzente wertvoll.

Chagall wurde vor kurzer Zeit von Ambroise Vollard die Illustration der Fabeln von La Fontaine anvertraut. Von Vollard um meine Meinung befragt, antwortete ich, daß Chagall die plastische Interpretation der Fabeln von Kryloff, einem russischen Nachahmer des französischen Dichters, besser liegen würde. Ich dachte dabei an die Meisterwerke von Oudry. Inzwischen hat Ambroise Vollard, als er dem literarischen und künstlerischen Paris die Aquarellkompositionen des jungen slawischen Meisters übergab, geschrieben, daß sich die Fabeln von La Fontaine, eben auf Grund ihrer Universalität, für die Darstellung durch Künstler aller

* Claude Roger-Marx, Les Illustrations de Bonnard. (Plaisir de Bibliophile. 1926.)

Rassen eignen. Chagalls Beschwörungen haben nicht verfehlt, das große Publikum zu verführen, das für die reiche Phantasie ebenso empfänglich ist wie für die tatsächliche Erfindungsgabe.

Nach den berühmten russischen Balletten brandet nun eine Welle barbarischer Bildnerei über Frankreich — unzusammenhängend zwar, aber angenehm und schillernd.

Chagalls Illustrationen, mit den judenköpfigen Tieren, sind, was die Farbe anbetrifft, ein Potpourri von Gustave Moreau und Odilon Redon. Sie erinnern mich an das zwar faselnde, aber unterhaltende erzählerische Talent der Marchalik genannten Schwätzer in den russischen Ghettos — bei den Hochzeits- oder Beschneidungsmahlen. Wer weiß übrigens, ob Chagall — selbst ein Kind des Ghetto — nicht ein idealer Illustrator eines La Fontaine in jiddisch wäre. Und wer weiß, ob der traditionelle Jude, nicht minder gebildet als der Chinese, den Fabeldichter nicht mehr genießen würde als seinen Darsteller!

Ambroise Vollard wird zweifellos eine Legende des originellen Bilderhändlers hinterlassen, eines sonderbaren, feingebildeten Menschen; aber er wird insbesondere mit seinen reichen illustrierten Ausgaben dem menschlichen Genie ein prächtiges Denkmal errichten.

*

Der Sammler und Kunstschriftsteller Claude Roger-Marx, der eine umfassende Kenntnis der graphischen Künste aller Epochen besitzt, hatte die glückliche Idee, eine Ausstellung „Bildnisradierungen von Dürer bis auf unsere Zeit“ zu veranstalten, deren erster Teil bis Manet reicht und deren zweiter Teil die lebende Radierung umfaßt.

In der letzten Kategorie ist die Gegenwart einiger deutscher Maler-Radierer hervorzuheben, wie Hans Thoma, Max Liebermann, Max Slevogt, Louis Corinth.

Die Entwicklung der Bildnisradierung von Dürer bis Manet und von Manet bis Segonzac wird uns von Claude Roger-Marx in einem sehr inhaltreichen Vorwort aufgezeigt.

*

Eine retrospektive Pascin-Ausstellung in der Galerie Bernheim Jeune verherrlicht den Meister, dessen tragisches Ende vor einigen Monaten die Kunstwelt erschütterte. Denn dieser Künstler erfreute sich der größten Popularität, und diese folgte ihm auch auf seinen Wanderungen über die Kontinente. Ein merkwürdiger Mensch, dieser Pascin, verdorben an Geist und an Talent! Kurze Zeit vor seinem Tode vertraute er mir in der Bar der Coupole zwischen zwei Gläsern an: „Sehen Sie, Basler, ich bin mit den Bernheims verheiratet .... Man hat mich zu einer Malerei-Zwangsarbeit verurteilt. Ich muß die »Nummern« niederlegen .... Ah, wie dumm sind doch die Leute, um nicht zu sehen, daß meine Zeichnung es ist, die alle meine malerischen Fähigkeiten zum Ausdruck kommen läßt, und nicht die Bilder, die ein ganzes Fabrikationszubehör erfordern!“

Die Galerie Bernheim hat natürlich fast ausschließlich den Bildern Rechnung getragen. Der leider zu früh verstorbene Pascin zeigt sich hier als ein zwar sehr angenehmer, jedoch oberflächlicher Maler. Seine von einem geschickten Pinsel leicht gewischten Bilder sind vielleicht gewinnender als seine Zeichnungen; aber der Geist Pascins ruht hauptsächlich im Strich. Sein Stift hat in ebenso lebendigen wie perversen Notationen gewisse, in ihrer Art einzige Anblicke niedergelegt — Momentbilder einer grausamen Beobachtung. Die Einbildungskraft und der Humor dieses Illustrators erinnern an Lautrec, an Constantin Guys, ja sogar an Rowlandson. Seine außerordentlich geistvollen Verkürzungen erwecken oft Hokusai; durch den Charme seiner Komposition nähert er sich den kleinen Meistern der französischen Illustration des achtzehnten Jahrhunderts. Die angenehmen Nacktheiten, die er malte, verführen nicht minder durch ihre Jugendfrische wie durch die Anmut und die Sicherheit ihrer Formen.

Mit Pascin verschwindet ein Meister, der in seiner nervösen und raschen Zeichnung eine seltene Leidenschaft und Wahrheit offenbarte. Seine Kunst war wahrlich keine Atelierkunst. Und obgleich er auch viel malte, griff er doch immer wieder lieber zum Zeichenstift, der ihm besser geeignet schien, seine Vision freimütig zu übersetzen.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGSOBJEKTE FÜR DEN SOMMER 1931

VON

HANS ECKSTEIN

Die langen Wintermonate haben verschwindend wenige Kunstereignisse von überlokalem Interesse gebracht. Um so größer war der Eifer, mit dem mögliche und unmögliche Ausstellungspläne für den kommenden Sommer erörtert wurden. Fast jede Woche tauchte ein neues Projekt auf. Im Hintergrund stand jeweils, auch offen ausgesprochen, die Frage, wie die Kunst, beziehungsweise welche Kunst am besten in den Dienst einer wirksamen Fremdenverkehrspropaganda zu stellen sei. Auch ernsthafte, sachlich berechtigte Vorschläge haben offenbar nur noch Aussicht, in der „Kunststadt“ beachtet zu werden, insofern sie dazu beitragen können, den „alles durchdringenden Fremdenverkehr mit System und Kraft zu entwickeln“.

Gegen eine kluge Ausnützung der Chancen, die der Fremdenverkehr gibt, wäre kein Wort zu sagen, stünde nicht die allenfalls durch einen „geläuterten“ Fasching gestörte Winterruhe der „Kunststadt“ in einem grotesken Mißverhältnis zu der sommerlichen Betriebsamkeit der „Fremdenstadt“. In Mün-

chen ist etwa jeder 261. Einwohner ein Künstler. Das ist ein bitterer Tatbestand, der verpflichtet — nicht nur zu karitativer Künstlerhilfe, sondern mehr noch zu sachlicher Kunstpflege. Auch während der Wintermonate gäbe es für die öffentlichen Kunstinstitute ein gerüttelt Maß fruchtbarer Arbeit, um eine lebendige Verbindung zwischen München und dem gesamteuropäischen Kunstschaffen herzustellen. Diese dringliche Aufgabe erfüllt gegenwärtig innerhalb der einem privaten Unternehmen gesteckten Grenzen am zielbewußtesten das Graphische Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke, das in ununterbrochnem Wechsel während der letzten Jahre Ausstellungen wesentlicher europäischer Graphik und Malerei veranstaltet hat. Aber der Kunsthandel allein ist heute kaum noch in der Lage, umfangreichere und kostspielige Ausstellungen in größerer Zahl zu übernehmen — und die gerade im Münchner Kunsthandel seit längerem zu beobachtende fast allgemeine Zurückhaltung ist bei der augenblicklich geringen Nachfrage gewiß verständlich. Es kommt hinzu, daß die Galerie Goltz nun auch die kleineren Räume, die sie nach dem Tode ihres Gründers an der Brienner Straße bezogen hatte, aufgeben mußte, daß Caspari sich räumlich aufs äußerste eingeschränkt hat, daß die Galerie Paulus, die zwar viel Durchschnittsware, aber doch auch zum Beispiel die schöne Edlinger-Schau vor zwei Jahren brachte, nun für immer schließt. Die Galerie Heinemann wendet ihre Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Münchner Kunst zu; die von Otto H. Nathan geführte Ludwigsgalerie, die kürzlich größere Räume an der Brienner Straße bezogen hat, pflegt die Malerei der deutschen Romantik und des neunzehnten Jahrhunderts bis zu Thoma. Die staatlichen und städtischen Institute wären zwar von der Lage des Kunstmarkts unabhängig — anscheinend sind sie es jedoch nicht von den Münchner Künstlerverbänden, unter denen mindestens die „altbewährten" störende Einbrüche „ortsfremder" Elemente, in welcher Gestalt immer sie auftreten mögen, durchaus nicht wünschen. Das kulturpolitische Programm amtlicher Stellen, das in zwar wohlmeinender, im Sachlichen aber fehlgreifender Absicht Erhaltung der Tradition und Bodenständigkeit fordert, ja die Kunst in den Dienst der bayrischen Forderung nach „Eigenstaatlichkeit" stellt, kommt den Wünschen der Künstlerschaft allerdings entgegen. Der Leiter der dem Lenbachhaus angegliederten Städtischen Galerie hatte im Frühjahr 1930 das gemalte und graphische Werk Frans Masereels gezeigt. Dieser dankenswerte Versuch, an offizieller Stelle zeitweise auch nichtmünchner zeitgenössische Kunst auszustellen, konnte seitdem nicht wiederholt werden, obwohl sich seinerzeit der Münchner Bund (Vertretung des Deutschen Werkbundes in München) und die junge Gruppe der Juryfreien sehr entschieden für derartige Veranstaltungen in der Städtischen Galerie öffentlich eingesetzt hatten (wo blieb seinerzeit die Neue Secession unter Caspar?). Auch die Ausstellungspläne der Städtischen Galerie für den kommenden Sommer wahren die Münchner „Belange" durchaus. Es soll das Werk des verstorbenen Münchner Landschafters Julius Wiednmann und Fritz von Uhde in Auswahl gezeigt werden. Ob die Kunst oder überhaupt der Mensch der Gegenwart von einer dieser Veranstaltungen irgendwie entscheidende Impulse empfangen wird, darf ohne ungerechtes Urteil über Uhde, der ein guter und für die Geschichte der Malerei einmal wichtig gewesener, aber doch kein großer Maler war, bezweifelt werden.

Das Sommer-Programm ist zweifellos reichhaltig in Betracht der allgemeinen finanziellen Not der deutschen Städte. Die bayrische, Münchner und die historische Kunst ist ganz besonders bedacht. Der bedeutsame Plan einer umfassenden Ausstellung altbayrischer Kunst kommt nicht zur Ausführung, dafür aber steht eine Ausstellung bayrischer Renaissance in der Residenz in Aussicht. Im Glaspalast wird der übliche Massenaufmarsch von Kunstwerken erfolgen, diesmal in Verbindung mit einer Sonderausstellung deutscher Malerei der Romantik von Koch bis Schwind. Den vor kurzem achtzig Jahre alt gewordenen Heinrich Zügel will man mit einer umfassenderen Darbietung seines Werkes ehren. Durch eine kleine Luke wird man auch über die Reichsgrenzen hinausschauen können: auf die Bilder des Turiners Felice Casorati. Die (alte) Secession plant eine größere Plastik-Ausstellung. Die Neue Secession, nicht nur durch eine Bretterwand von dem übrigen Kunstbetrieb geschieden, wird wie in früheren Jahren auch auswärtigen deutschen Kräften Gastrecht gewähren. In einer Frühjahrsausstellung vom 15. Mai bis 14. Juni wird die Neue Secession einen Überblick der jungen Künstlerschaft in München, verbunden mit einer Ausstellung der Stuttgarter Secession und einer Kollektive von Cuno Amiet, geben.

Ein Ereignis von weittragender Bedeutung wird die Auktion der Sammlung Nemes werden, die am 16. Juni und den folgenden Tagen stattfindet. Die Leitung liegt in den Händen der Häuser Hugo Helbing, Paul Cassirer und Frederic Muller. Die reichhaltige Sammlung wird in dem Hause des Sammlers an der Leopoldstraße ausgestellt werden. Im Spätherbst soll eine zweite Versteigerung in München stattfinden. Der Leiter des Völkerkundemuseums und Organisator der letztjährigen denkwürdigen Ausstellung ostasiatischer Malerei, Lucian Scherman, bereitet eine Darbietung afrikanischer Negerkunst vor. Eine Schau Münchner Arbeit für Haus und Wohnung plant die Leitung der neuen Sammlung des Bayrischen Nationalmuseums. Im Kunstverein soll die Sammlung mittelalterlicher Plastik von Hubert Wilm gezeigt werden. Außerdem stehen verschiedene historische und aktuelle Buchausstellungen in Aussicht.

Den Münchner und bayrischen, von einem Teil der Presse planmäßig großgezogenen Vorurteilen gegen die kulturellen Leistungen Berlins und des deutschen Nordens zu begegnen, hat der preußische Gesandte in München, Minister Dr. Denk, eine kulturpolitische Aktion von wahrhaft vornehmer Haltung eingeleitet. Im vorigen Spätsommer hatte die preußische Gesandtschaft ihre der Schackgalerie benachbarten Repräsentationsräume für eine Ausstellung der jetzt von dem Bayern Günther von Pechmann geleiteten Berliner Porzellanmanufaktur zur Verfügung gestellt. Es ist geplant, die damit begonnene, leider dringend notwendig gewordene Arbeit der Aufklärung über die tatsächlichen Kulturleistungen des deutschen Nordens und insbesondere der Reichshauptstadt fortzusetzen. Zunächst soll eine Ausstellung „Das klassizistische Berlin in Malerei, Skulptur und Baukunst", verbunden mit einem Überblick der humoristischen und satirischen Berliner Graphik von Hosemann bis Zille, gezeigt werden.

Der Ausstellungen werden es im Münchner Sommer 1931 sicher genug sein. Das Programm zeigt aber, daß der Schatz an repräsentativer bodenständiger Kunst wahrlich nicht so überwältigend groß ist, um die ängstliche Umgehung nichtmünchner Kunst der Gegenwart rechtfertigen zu können. Diese Aufgabe fiele den amtlichen Stellen um so mehr zu, als die gesamteuropäische Kunst der Gegenwart in den Münchner Museen außerordentlich spärlich vertreten ist.

MÜNCHEN

Der Münchner Bund stellt Plastik und Zeichnungen von Hermann Geibel aus: einige Bildwerke in Holz, wie Mutter und Kind, und die Korbträgerin, bezeugen Geibels Gefühl für plastische Formwerte am besten. Caspari zeigt Gemälde von Charlotte Berend-Corinth. — Bei Heinemann begegnete man dem jungen Willy Reué, dessen intime Landschaften deutlich an den französischen Kolorismus anknüpfen, aber noch stark im materiell Farbigen stecken bleiben. Adolf Jutz, der jetzt am gleichen Ort ausstellt, bemüht sich um eine gesteigerte geistige Ausdeutung der Landschaft, bleibt aber noch stark werkstattmäßig. — Einem jungen Klee-Schüler hat Goltz, der seine Räume an der Brienner Straße aufgeben mußte, eine Ausstellung in seiner Privatwohnung gewidmet. Erich Borchert ist nicht ganz frei von einem gewissen Bauhaus-Schematismus, erweist sich aber in seinen besten Blättern als eine malerische Begabung, der man eine Überwindung der schulmäßigen Formeln wohl zutrauen darf. — Die Frühjahrs-Ausstellung der Juryfreien in den eigenen, neu hergerichteten Räumen an der Prinzregentenstraße enthält drei Bilder von dem jungen Rudolf Ernst, die sich in ihrer zagen Farbigkeit, doch echten malerischen Haltung deutlich aus dem Ganzen herausheben. Man hat sich im übrigen sichtlich bemüht, die einzelnen Künstler mit ihren besten neuen Arbeiten zu zeigen. — Das Graphische Kabinett, das im Februar Scharl gezeigt hat, bereitet eine Ausstellung von Schmidt-Rottluff vor.

Generaldirektor Geheimrat Reusch schenkt München ein Bismarck-Denkmal. An derselben, am Deutschen Museum über die Isar führenden Brücke, an der Hildebrands „Vater Rhein" seinen mit vieler Mühe ausfindig gemachten Platz bekommt, soll eine sechs Meter hohe Plastik aufgestellt werden, die „in der stilistischen Auffassung an die alten Rolandsfiguren" erinnert. Zu ihrem Schöpfer ist Fritz Behn ausersehen, der sich schon seit längerem strebend bemüht, München mit einem großen Denkmal seiner Hand zu verschönern und edel genug war, der Stadt einen Brunnen als Geschenk (gegen die Bewilligung der Errichtungskosten von sechzigtausend Reichsmark) anzubieten. Vorerst ist das Geschenk nicht angenommen worden; um so mehr ist zu wünschen, daß der Roland-Bismarck vor dem neuen Bibliotheksbau des Deutschen Museums dem Schöpferdrange Professor Behns entsprechen möge. H. E.

KARLSRUHE

In der Badischen Kunsthalle wird eine Ausstellung gezeigt, die das gesammelte Werk des Bildhauers Christoph Voll umfaßt. Die Begabung erscheint so stark, daß diese Ausstellung vieler Arbeiten als Steigerung empfunden wird. Der Umfang des Werkes bei dem erst vierunddreißigjährigen Künstler überrascht. Voll beherrscht jede Technik und jedes Material; er ist ein hervorragender Zeichner.

Schon die frühen Arbeiten dokumentieren eine ungewöhnliche Kraft und Ursprünglichkeit, fern von jener kunstgewerblichen Form, die der Plastik unserer Zeit so oft gefährlich wird. Voll war von vornherein eine große Hoffnung; seine Entwicklung beginnt diese Hoffnung jetzt zu erfüllen. In seinen letzten Werken (die Knieende, das Mädchen mit dem Zopf, die Sitzende usw.) ist das Plastische frei geworden vom Thematischen. Die plastischen Zusammenhänge ordnen sich zu notwendigen Verbindungen. Nichts ist zugefügt, alles ist von innen belebt und zu einer neuen kompositionellen Festigkeit vereinigt. Diese plastisch gebundene Vitalität erhebt einen Anspruch wie nur bei wenigen deutschen Bildhauern der Gegenwart. K. Martin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Zum 50. Geburtstag Oswald Herzogs gibt die Novembergruppe in der Kunststube einen Überblick des Gesamtschaffens des Künstlers, der ein bescheidenes bildhauerisches Talent in den Dienst sektiererhaft reformerischer Ideen stellte. Den zeitlichen Verlauf der Bewegung durch die absolute bildnerische Form zu gestalten, erschien ihm als die neue Aufgabe der Kunst, die er mit den Mitteln des Jugendstils zu lösen unternahm. Lebendige Form wird in ein abstraktes Ornament verwandelt, und Bewegung wird durch schwingende Kurven symbolisiert, wie es van de Velde in seiner Jugend versucht hatte. Daß die Bemühung Herzogs im günstigsten Falle zu einem plastischen Bauornament führt, für das im Rahmen heutiger Architektur sich kein Raum mehr findet, erweist deutlich, wie wenig seinen Arbeiten auch nur das Interesse der Aktualität noch gebührt.

In der neuen Reihe der Sonderausstellungen im Hause der Juryfreien zeigt der Hamburger Richard Haizmann ebenfalls gegenstandslose oder doch dem Wirklichkeitsvorbild ferne Skulpturen. Manches erinnert an Mataré. Aber der Umfang von Haizmanns Kunst erscheint weiter. Man glaubt an sein Talent, und man überläßt sich der formschöpferischen Kraft einer Phantasie, der es in einzelnen Fällen gelingt, überzeugende plastische Gestaltungen zu bilden. Diese Skulpturen sind nicht auf dem Wege abstrahierender Stilisierung entstanden, und es wäre falsch, sie mit dem Worte dekorativ abzutun. Aber sie bedürfen auch nicht jener tiefsinnigen Symbolik und der Vergleiche aus dem Gebiete der Musik, mit denen die aus dem Jugendstil abgeleitete gegenstandlose Kunst ihren Übertritt aus dem Reiche der Realität in das der abstrakten Form zu verbrämen liebt.

Wie die Grenzen zwischen beiden in der Tat fließend sein können, das erweist sich in den neuen Arbeiten Karl Hofers, die Flechtheim in einer umfassenden Ausstellung zeigt. Hofer erklärt selbst in dem Vorwort des Kataloges, daß er und wie er dazu gelangt sei, sich von der gegenständlich faßbaren Form zu entfernen. Den naheliegenden Verdacht, auch er sei nun einer Zeitströmung verfallen, wehrt er mit ernsten Worten ab, deren es kaum bedurft hätte, da der mit echter Hingabe verfolgte Weg den Künstler wohl unausweichlich zu diesem Punkte führen mußte. Es ist denn auch kaum ein allzu fühlbarer Schnitt an der Stelle zu be-

obachten, wo Hofer das Naturmotiv preisgibt, und der Verzicht auf den Gegenstand erscheint als ein Vorteil, wenn er eine Vergewaltigung des Motivs erübrigt, zu der der Künstler sich gedrängt sah, wenn er die Wirklichkeit dem Gesetz seines Bildes unterwarf. Der Versuch, Erinnerung an sinnlich faßbare Erlebnisse, wie einen „Sommertag“ mit reinen Formen zu symbolisieren, führt allerdings in ein Gebiet, das jenseits der optischen Wahrnehmung liegt. Ein romantisches Element wird in der notwendig zusätzlich literarischen Deutung eben dort erkennbar, wo das Bild scheinbar endgültig in sein eigenstes Reich der reinen Formen sich zurückgezogen hat.

Von der Ausstellung neuer Stichelkunst, die im Rahmen der Juryfreien gezeigt wird, ist nur soviel zu sagen, daß der Glaube an die Wiederbelebung der alten Technik im Zeichen einer neuen Formgesinnung sich nicht zu bewähren scheint. Die Görlitzer Gruppe, die von Johannes Wüsten geführt wird, erliegt dem Hange zu archaisierender Rückwendung zu dem Stile des Goltzius. Anmutige Holzstichillustrationen des Leipzigers H. A. Müller, Wilhelm Heises bekannte, in Stein gestochene Blumenstilleben und Robert Mayers in offener Strichführung in Kupfer gestochene Porträts bilden den relativ besten Ertrag suchender Bemühung um eine Technik, die trotz allem kaum mehr lebensfähig sein dürfte.
G.

Berichtigung

In Heft VI, Seite 250, ist ein Stilleben rechts oben abgebildet. Es ist irrtümlich Hans Feibusch unterschriftet. Der Maler dieses — im Künstlerhaus ausgestellten — Bildes ist Otto Freytag.

Mitteilung

Georg Gronau wünscht auf den Aufsatz H. Beenkens in Heft V, Seite 210, zu antworten. Wir werden seine Replik im nächsten Heft bringen.



J. B. GREUZE, RÖTELSTUDIE. 40:31 cm



J. B. GREUZE, TUSCHPINSELZEICHNUNG. 37:28,5 cm

AUS DER AKADEMIE IN LENINGRAD. FRÜHJAHRSVERSTEIGERUNG C. G. BOERNER, LEIPZIG

DER ZEICHNER GREUZE

VON

ERHARD GÖPEL

Die besten unter den dreiundzwanzig Zeichnungen des Jean Baptiste Greuze, die C. G. Boerner im Frühjahr versteigern wird, lenken die Aufmerksamkeit auf die Qualitäten des Greuze als Zeichner. Die Blätter tragen den Stempel der alten Petersburger Akademie, die über hundert Blatt des Künstlers bewahrte. Ein Besitz, der in einer deutschen Ausgabe 1923 vorgelegt wurde (J. B. Greuze, Unveröffentlichte Zeichnungen in der Bibliothek der Akademie St. Petersburg. München, Holbeinverlag 1923). Die Sammlung überrascht durch die frische Auffassung der Studien nach dem Modell, denen im Werk des Zeichners Greuze ein besonderer Platz zukommt.

In raschen Zeichnungen notiert Greuze den ersten Kompositionsgedanken. Schöne Beispiele dafür sind die Skizze zu „Le fils puni“ (Ecole des Beaux-Arts, Paris) und die „Szene mit Hirschkuh“ im Städel. Über nervösen Strichnotizen gibt ein kräftiges Lavis die Modellierung.

In genauen Zeichnungen wird die Komposition bildmäßig







CLAUDE LORRAIN, ZEICHNUNG — PIETER BRUEGEL D. Ä., ZEICHNUNG

VERSTEIGERUNG VOM 4.–6. MAI BEI HOLLSTEIN UND PUPPEL, BERLIN

durchgeformt („Der Savoyarde“, die „Zerbrochene Puppe“ in der Albertina).

Vor die Übertragung in das große Format des Ölbildes aber schieben sich große Rötelstudien nach dem entsprechend gestellten Modell. Deren endgültiger Gesichtsausdruck wird in fast lebensgroßen Kopfstudien festgelegt, wobei der befohlene Gesichtsausdruck: traurig, verliebt, kokett, zornig, durch seine Penetranz diese Zeichnungen oft ebenso unleidlich macht wie die fertigen Bilder. Doch beobachtet man schon bei diesen Kopfstudien — etwa dem Frauenkopf in Weimar (Prestel II. 10) —, wie eng der Zeichner der Natur folgt, indem er nicht die Traurigkeit der späteren Bildfigur, sondern den gelangweilt traurigen Ausdruck seines Modells wiedergibt.

Noch stärker kommt diese echte Naturbeobachtung in den ganzfigurigen Bewegungsstudien zum Ausdruck, an denen die Leningrader Sammlung besonders reich ist und jetzt einige ausgezeichnete Beispiele zur Versteigerung gegeben hat.

Greuze liebt für diese Studien die großen Formate, die seinem Rötelstift — dem alten „Pierre d'Italie“ — genügend Auslauf lassen. Die an einzelnen Stellen sichtbare, ganz leichte erste Vorzeichnung verrät die Freiheit seiner Hand, die den Formenkomplex zuerst mehr umtastet als umreißt. Ist dieses ungefähre Bild gewonnen, so tragen sorgfältig beobachtete Einzelheiten die Lebenswahrheit ein, sehr energische Drucker — dunklere Tuschtöne bei der abgebildeten lavierten Zeichnung — setzen kräftige Akzente, die trotz der sorgfältigen Durchzeichnung den Blättern die Frische des unmittelbaren Eindruckes geben. Zuerst ist man geneigt zu glauben, daß der Künstler diese Zeichnungen ursprünglich nur sich zur Freude gemacht habe, eine genauere Prüfung erweist aber, daß auch die scheinbar unbefangenste Skizze zu einem Bildplan gehört. Die abgebildete Studie der „Frau mit Buch“ zum Beispiel ist eine Studie zu dem Bilde des „Paralytikers, von seinen Kindern umgeben“. Bei der Umsetzung weicht aber der lebendige Ausdruck des Gesichtes einem konventionellen und die feinsten Beobachtungen, wie die Spontaneität der Bewegung oder der Reflex der weißen Buchseiten im Gesicht, gehen verloren. Das so ursprünglich gesehene „Schlafende Kind“ (Abbildung) gehört wahrscheinlich mit „Mutter und Kind“ (Greuze-Zeichnungen op. cit. Tafel 24) und dem „Stehenden Knaben“ (op. cit. Tafel 11) zu „Le silence“ (London, Buckingham Palace).

Greuze zeichnet meist auf ein etwas rauhes Bütten, auf dem der Rötel ein kräftiges Korn gibt. Er nützt den tiefroten, kräftigen Ton seiner Steinkreide zu starken Kontrasten aus — die Reproduktionen der Münchener Ausgabe sind zu hellrot —, verfällt allerdings öfters (ob erst in späteren Jahren nach vielen Arbeiten für den Kupferstich?) in die typischen Stecherkreuzlagen, die der Wirkung ebensosehr schaden wie seine Wischtöne.

In der Fülle des Striches seiner Röteltechnik kommt Greuze von Boucher, im Lavis knüpft er an die Meisterschaft des Fragonard an. Seine Dreikreidentechnik vergröbert die feinen Wirkungen des Watteau schon durch das größere Format, setzt sie durch Wischtöne ins Effektvolle um und weiß so aus der Naturstudie das Kapital bildmäßiger Wirkung zu schlagen, wie der berühmte Frauenkopf in der Albertina beweist.

Als Maler war Greuze kompositionsmäßig wie thematisch dem Zeitstil verhaftet, wenn auch sein Beispiel, die Schilderung anempfundener Szenen, durch das ganze folgende Jahrhundert die übelste Nachahmung gefunden hat.



J. B. GREUZE, RÖTELSTUDIE. 21,2 : 21,5 cm

AUS DER AKADEMIE IN LENINGRAD. FRÜHJAHRSVERSTEIGERUNG BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG

Der Zeichner Greuze aber umschließt im Keim die beiden großen Möglichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts. In seinen Kopfstudien mit „befohlenem Ausdruck" zwingt er der Natur die eigene Empfindung auf. In seinen Bewegungsstudien aber prüft er seine Vorstellung an der Natur nach und je unbefangener er sich von dem leiten läßt, was er sieht, um so mehr erfreut und überrascht er heute unser Auge.

Das in seinen Blättern mitschwingende Erlebnis der Wirklichkeit sicherte seinen Zeichnungen Resonanz bis weit in das neunzehnte Jahrhundert. Prudhon knüpfte an ihn an, in den Anfängen Millets erhält sich noch die umtastende Führung seines Kreidestriches. Mittelbar wirkt er in der Zeichenweise des späteren Corot und der des Daumier, der in den fünfziger Jahren zu ähnlich starken Kontrastwirkungen strebte, bis Manet, von anderer Seite kommend, diese Kontraste zum reinen Schwarzweiß seiner Tuschzeichnungen zu präzisieren vermag. Der individuelle Einfluß des Greuze ist in dem breiten Strom nicht mehr erkennbar aufgegangen.

BERLINER AUKTIONEN

Am 2. und 3. März versteigerte Paul Graupe Berolinensien aus zwei Privatsammlungen. Die zirka achthundert Gegenstände — graphische Blätter, Bilder, Aquarelle mit Berliner Ansichten, Bücher, Porzellan, Kleinkunst und Gerät aus den Kgl. Eisengießhütten — wurden fast restlos von den Käufern aufgenommen.

Eine Gouasche von P. L. Lütke, die Zelten-Promenade, wurde mit 1800 Mark bezahlt, ebensoviel erzielte die Ölvedute mit dem Eosander-Portal des Schlosses von E. Gärtner. Am hitzigsten umkämpft wurde Rosenbergs bekannte Folge mit Berliner Ansichten: zwanzig Radierungen in Sepiaton mit dem Erscheinungsjahr 1786 wurden mit 3500 Mark zugeschlagen, für die gut erhaltene „große Linden-Rolle" gab man 580 Mark, für die etwa zehn Jahre später (um 1840) entstandene kleinere 200 Mark. F. A. Schmidt, Gartenfront des Charlottenburger Schlosses, Radierung, 265 Mark; Nagels Radierung des Lichtenau-Palais 400 Mark; Ansicht des Berliner Schlosses, Aquatinta, nach Schinkel, 470 Mark. Die seltene Volkstypenfolge „Leben und Weben in Berlin" ging für 340 Mark weg.

Auf der unlimitierten Versteigerung Frederick Rozendaal bei Wertheim wurde viel, aber zu geringen Preisen gekauft. Gesucht waren vor allem französische Möbel, süddeutsches Silber und Meißener Porzellan. Bergère Louis XV., Nußbaum, 1800 Mark, zwei Sofas (um 1750) 3000 Mark, Damenschreibtisch Louis XV., 1950 Mark, fünfteiliger Vasensatz, ostasiatisch, 1500 Mark, fünfteiliges Service, Meißen, 1260 Mark, sechs Schokoladentassen, um 1735, Meißen, 1060 Mark, zehnteiliges Service, Meißen, 1500 Mark. Sitzendes Chinesenpaar mit Papagei, Kändlermodell, 3100 Mark. Ein Deckelpokal um 1550 vom Landshuter Meister P. I. kostete 1200 M.

M. Eisenstadt

Vorberichte

Vom 4. bis zum 6. Mai versteigern Hollstein und Puppel in Berlin die Sammlung Graf R. de V . . . Die Sammlung enthält Kupferstiche und Zeichnungen alter Meister. Unter den Stechern und Radierern sind besonders gut vertreten Dürer (fast alle Hauptblätter), Rembrandt, Lucas van Leyden und Schongauer (schöne Passionsblätter). Erwähnenswert sind auch seltene Blätter von Pieter Bruegel d. Ä. und das fast komplette Werk von Antonio Canale. Unter den Zeichnungen sind vor allem interessante Blätter der holländischen und italienischen Schule.

Im Mai oder Juni wird mit der Auflösung einer bedeutenden norddeutschen Sammlung bei Paul Graupe eine Anzahl interessanter Gemälde auf den Markt kommen, darunter Werke von Courbet, Delacroix, Renoir, Utrillo, Signac, Pissarro, Marées, Liebermann, Trübner. Im Anschluß daran erfolgt die Versteigerung der Sammlung moderner Graphik von R. Ibach-Barmen, die sich im wesentlichen aus Bilddrucken der französischen und deutschen Expressionisten und dem Werk Edvard Munchs zusammensetzt.

Die bereits im vorigen Bericht angezeigte Versteigerung der Sammlung W. v. Dirksen durch Rudolph Lepke am 28. April wird ein früher dem Sebastiano del Piombo, jetzt dem Tizian zugeschriebenes Frauenporträt enthalten, einen Cima da Conegliano, zwei als Tintoretto bezeichnete Gemälde.

Unter den Skulpturen befinden sich interessante Porträtbüsten des Cinquecento, unter den Bronzen eine Büste Alexanders VII. von Bernini, ferner Arbeiten des Tiziano Aspetti, Aless. Vittoria, Giambologna, Riccio, Sansoomo und Bart. Bellano.

M. Eisenstadt



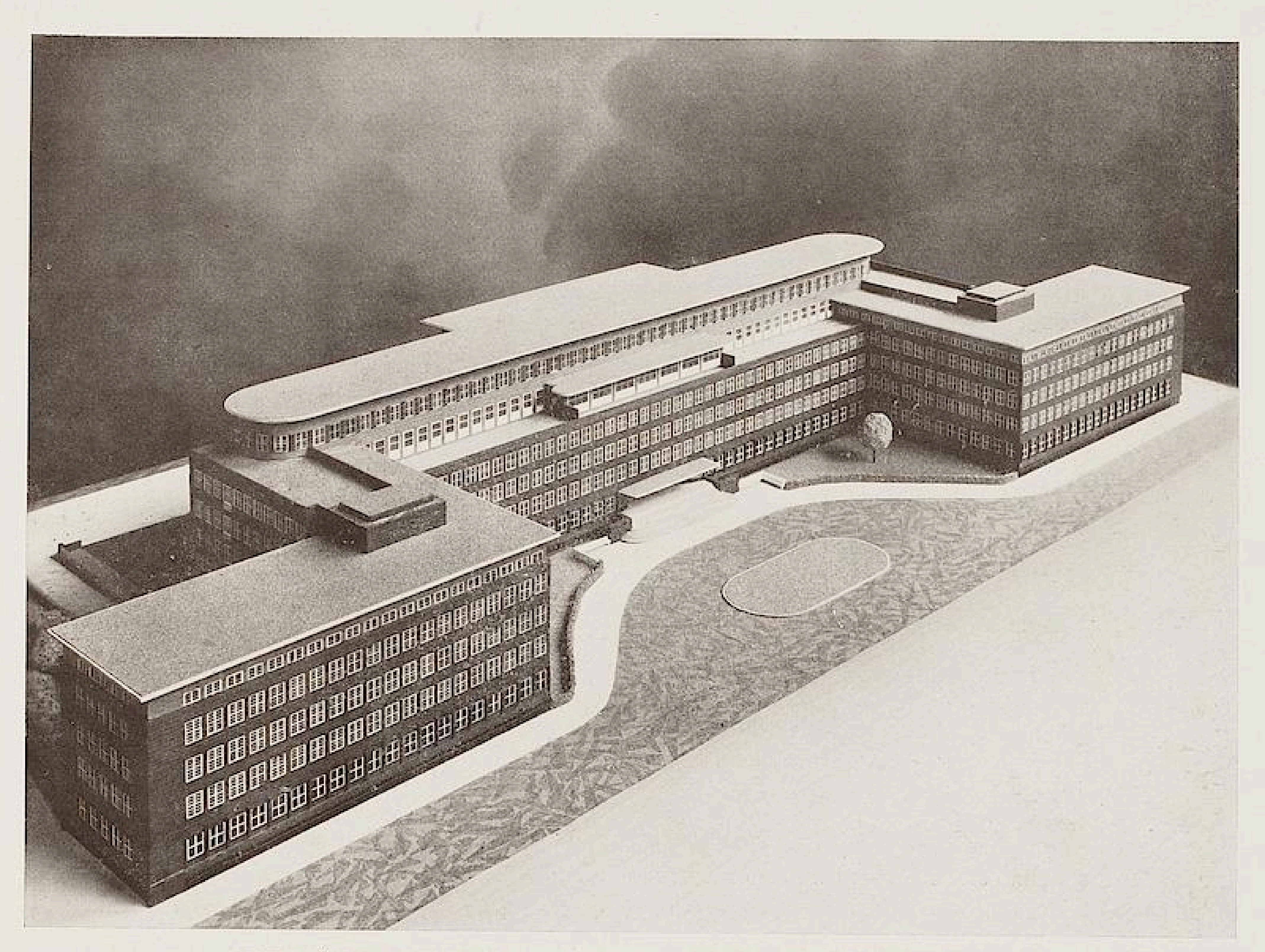
PIETRO BRACCI ZUGESCHRIEBENE FARBIGE TONBÜSTE DES PAPSTES BENEDIKT XIV. 37 cm HOCH

SAMMLUNG W. V. DIRKSEN. VERSTEIGERT AM 27. APRIL BEI RUD. LEPKE, BERLIN

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



RUDOLF FRÄNKEL, GROSS-SIEDELUNG ATLANTIC



FRITZ HÖGER, VERWALTUNGSGEBÄUDE FÜR DIE I. G.-FARBENINDUSTRIE A.-G.
NACH DEM MODELL

DAS NEUE BERLIN

VON

KARL SCHEFFLER

II

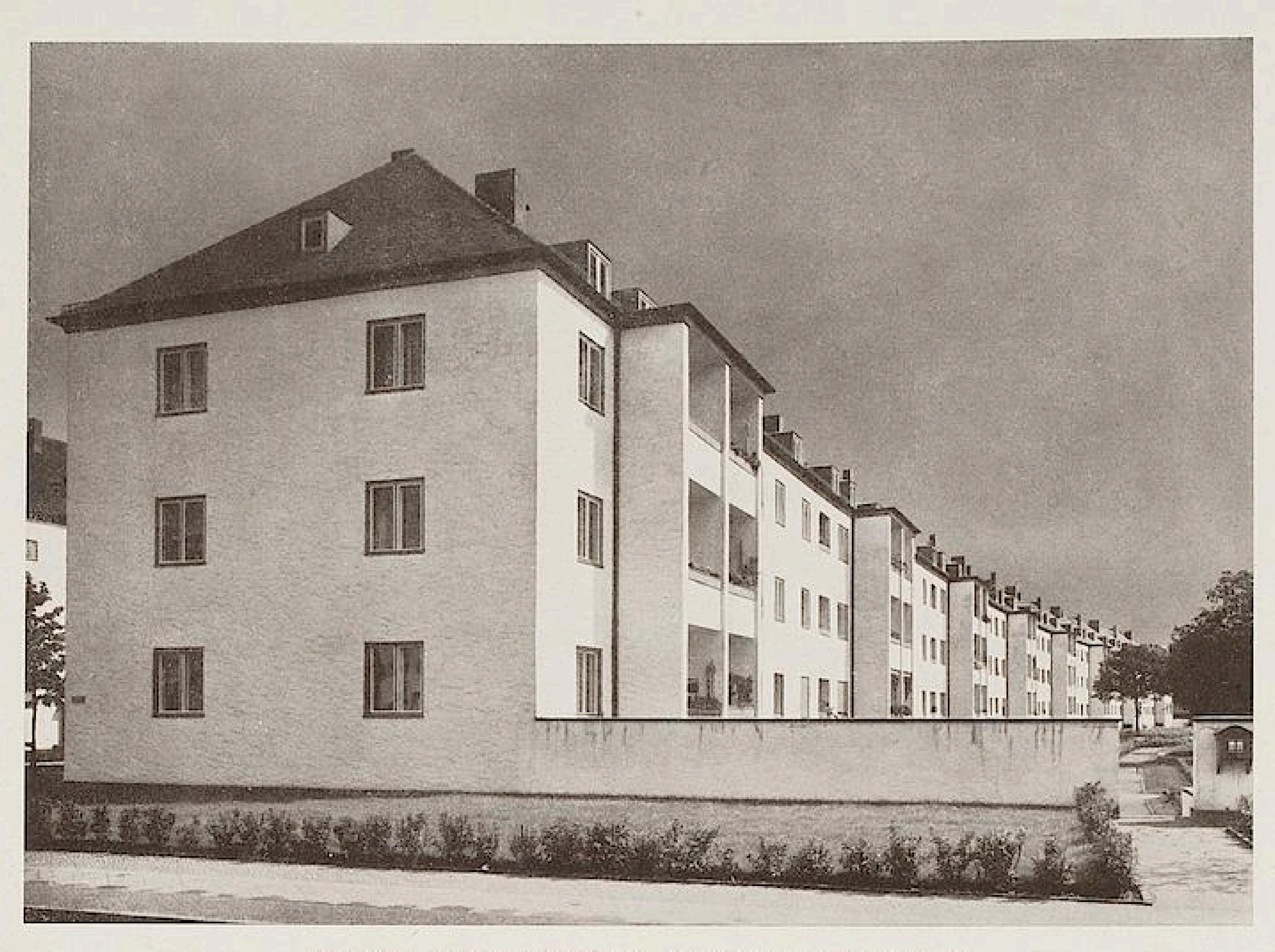
Es ist nun nicht so, daß plötzlich ein Geschlecht von besonders begabten Architekten hervorgetreten ist, um die neue Großstadt zu gestalten. Im Gegenteil: der historische Begriff des „großen Baumeisters" versagt. Was die heutigen Architekten verbindet ist mehr der Stil als die Kunst, mehr der Wille als das Talent, mehr die Baugesinnung als die schöpferische Phantasie. Die heutigen Architekten haben so unendlich viel mit der nackten Notdurft des Wohnens, mit den rohen Bedürfnissen der Massen, mit Kostenanschlägen, Materialgedanken und Grundrißlösungen zu tun, daß sie zu rein darstellenden Formen gar nicht die innere Ruhe haben können. Dazu würden ruhigere Zeiten, feste Baukonventionen und ein sowohl äußerer wie innerer Überfluß gehören. Der Ästhetiker kommt im neuen Berlin nicht auf seine Kosten, weil noch alles Versuch und Experiment, weil noch nichts reif ist. Diese ganze Architektur ist vielleicht bestimmt — trotz Stahlskelett- und Betonkonstruk-



FRITZ BRÄUNING, SIEDELUNG AUF DEM TEMPELHOFER FELD

tion — nach dreißig oder fünfzig Jahren wieder zu verschwinden, um etwas Endgültigerem Platz zu machen. Es ist alles nur eine Art von Probearchitektur. Nichtsdestoweniger hat sie ihre Mission — ihre soziale und bedingter auch ihre künstlerische Mission. Das beweist schon die überraschende und eindrucksvolle Einheitlichkeit. Der neue Architekt verschwindet als Persönlichkeit hinter seinen Werken, er wird in gewisser Weise wieder anonym. Gefördert wird die Einheitlichkeit auch durch die Bautechnik, durch eine sehr rationell arbeitende Bauindustrie und durch eine weitgehende Normierung und Typisierung aller Bauteile. Das Entscheidende ist, daß auch das Wohnbedürfnis der Großstadtmassen gewissermaßen normalisiert ist. Daraus ergibt sich der Stil einer überall gleich gerichteten Sachlichkeit, ein Stil, der vorläufig noch Gerüst ist und das Persönliche mehr ausschließt als anzieht, in dem aber die Möglichkeiten eines straffen und zwingenden Rhythmus, guter, klingender Verhältnisse und einer Massenmonumentalität vorhanden sind, das heißt: Grundlagen eines neuen Künstlerischen. Dieses Künstlerische selbst dürfen wir noch nicht fordern, wir müssen uns mit dem begnügen, was in all dem Neuen an gemeinsamer Formnotwendigkeit enthalten ist, mit dem, was darin zeitorganisch anmutet. Bezeichnend ist es, daß man nicht selten im neuen Berlin große Siedelungskomplexe findet, von Architekten, deren Begabung mittelmäßig ist; und doch sind diese Baugruppen nicht viel weniger ausdrucksvoll, wie ähnliche Arbeiten weitaus begabterer Kollegen. Die Bauaufgaben zwingen allen eine gleichmäßige gute Haltung auf, sie diktieren dieselben Grundformen. Beim Bau einer Siedelung müssen Hunderte von Kleinwohnungen unter ein Dach gebracht werden, die Seiten dieser Kollektivgebäude sollen große Gartenhöfe umschließen, die weitverzweigte Anlage soll von Straßen durchschnitten werden, alle Wohnungen sollen gut zum Licht und zur Sonne orientiert sein, es wird eine gemeinsame Zentralwaschküche und ein Fernheizwerk nötig, Spielsäle für die Kinder arbeitender Mütter sind wünschenswert, Sportplätze und Schwimmbäder erweisen sich als nötig: alles dieses fordert die Ausbildung von Typen, es befördert den Austausch der Erfahrungen unter den Architekten, und daraus ergibt sich dann wie von selbst eine formale Annäherung. Nicht selten haben an den großen Siedelungskomplexen mehrere Architekten gemeinsam gearbeitet; doch sieht man es kaum, es ist nicht leicht, den Anteil eines jeden zu bestimmen. So entsteht das, was wir als Stil empfinden. Bei genauer Betrachtung dieser Baugruppen in der Nähe stört manches, stößt vieles noch ab; oft ist eine gewisse proletarische, zuchthausmäßige Einförmigkeit nicht überwunden. Die Wirkungen wohlfeilen Materials verstärken diesen Eindruck. Sieht man die Baugruppen aber von weitem, sieht man sie weiß hinter Bäumen aufschimmern und in großen Massen daliegen, so hat man nicht selten die Vision einer Großstadt der Zukunft. Es wird einem dann anschaulich klar, was der Satz sagen will, Quantität könne zur Qualität werden. Quantität zwingt zur Zusammenfassung; diese aber bedarf notwendig der einheitlichen Form — jener Form, die nicht nur rationell errechnet wird, sondern ein Gleichnis ist für ein allgemeines Wollen und für eine neue lebendige Auffassung von Grundkräften des Bauens. In diesem Sinn ist auch das platte Dach — um ein viel diskutiertes Beispiel

FRITZ BRÄUNING, KIRCHE AUF DEM TEMPELHOFER FELD



HANS HERTLEIN, SIEDELUNG „HEIMAT", SIEMENSSTADT

zu nehmen, mehr als ein Resultat ersparten Bodenraums und auch mehr als eine Mode. Das Volk erblickt darin ein Stilmerkmal. Die Menschen leben ja aber in solchen symbolisch gewordenen Formen, die aus der Notdurft abgeleitet sind.

Nicht so eindrucksvoll wie die Gruppenbauten wirken die Einzelgebäude. Es muß wohl so sein, weil organisch durchgebildete, künstlerisch gewordene Formen der in sich abgeschlossenen Fassade, dem einzelnen Haus viel mehr nötig sind als der großen Baugruppe. Es ist etwa der Unterschied einer uniform gekleideten Volksmenge zum einzelnen Individuum. Vielleicht sind unter den Architekten, die den Aufbau des neuen Berlin leiten, nur wenige, die es an persönlichem Talent und durchgebildetem Geschmack mit Alfred Messel, dem Erbauer der Wertheimschen Warenhäuser, der Nationalbank, des Schultehauses und dem Entwerfer der neuen Museen aufnehmen können. Dafür darf gesagt werden, daß die lebenden Architekten richtiger eingestellt sind, daß sie Bauprobleme, die Messel erst ahnte, mit allen Konsequenzen schon vor Augen haben, daß die Zeit für sie gearbeitet hat. Sind sie noch arm — sehr arm oft — an Formen, so beweisen sie doch viel Charakter darin, daß sie auf alles leblos Akademische und nur Dekorative verzichten. Sie ziehen das Nichts der Lüge vor. Wie sich Messels Wertheimhaus auf der Leipziger Straße zu der rein bürokratisch akademischen Säulen- und Palast-Architektur des alten Herrenhauses gegenüber verhält, so verhalten sich zu Messels über dem Gerüst noch reich verziertem Warenhausbau mit dem eindrucksvollen vertikalen Pfeilersystem Geschäftsbauten und Umbauten wie die des Mossehauses, des Herpichhauses oder des Universums von Erich Mendelsohn. Messels Bauten sind künstlerisch begabter, Mendelsohns Bauten aber sind, trotz einer gewissen Prahlerei, konsequenter. Auch hier wird die Persönlichkeit gezwungen, sich in Reih und Glied zu stellen. Und das bekommt ihr gut. Ein dem Barocken heftig zuneigendes Architektentemperament wie das Hans Poelzigs, das sich im großen Schauspielhaus noch individualistisch ausgelebt hat, beweist mit dem Bau des „Kapitols" oder des Funkhauses, wie auch er sich dem kollektiven Stilgedanken der Zeit unterwirft. Dieser Stilgedanke geht durch alles dahin: er ist in dem schönen



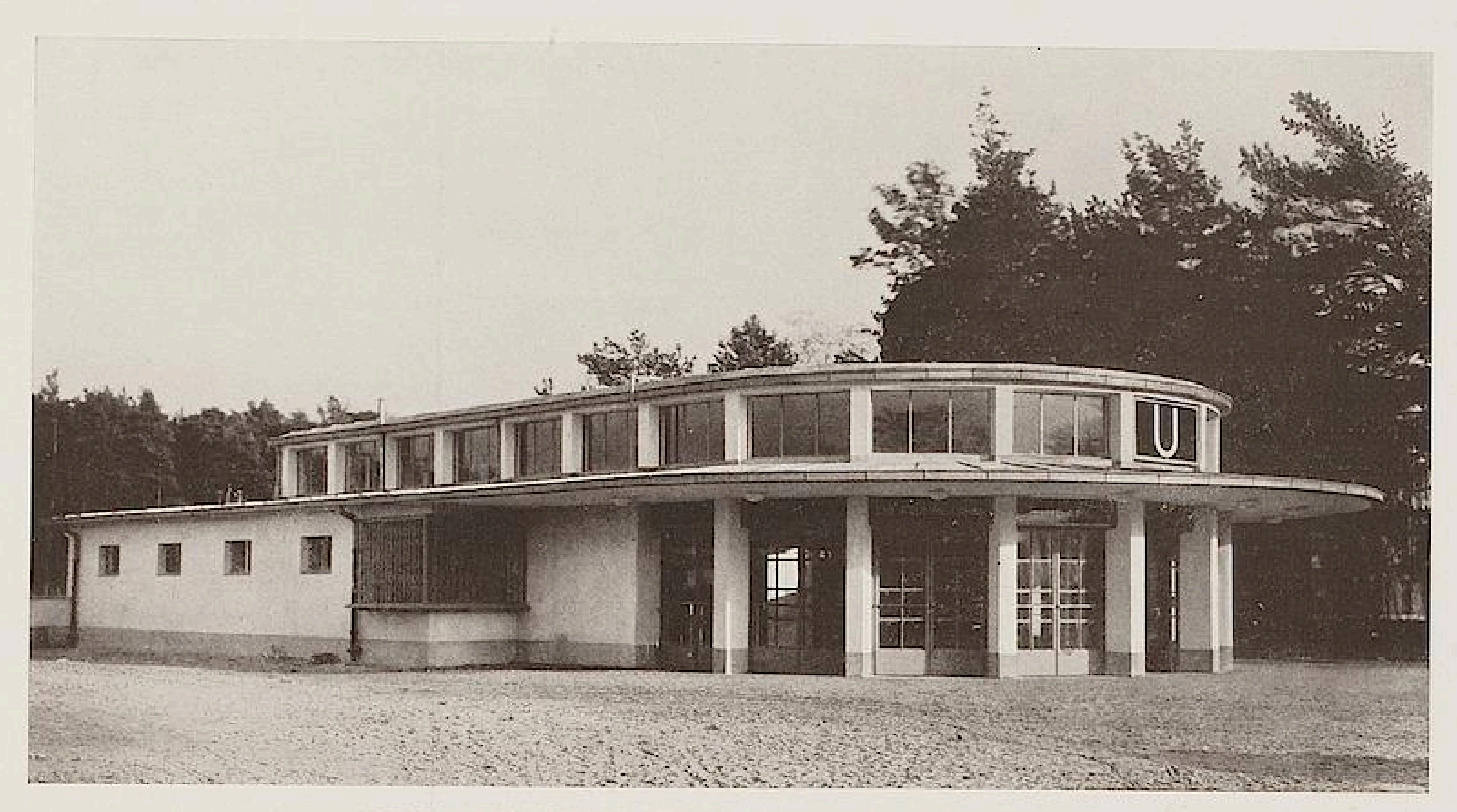
BRUNO TAUT UND FRANZ HILLINGER, „WOHNSTADT CARL LEGIEN“ DER GEHAG. HOFANSICHT



HANS HERTLEIN, WERNERWERK-HOCHBAU DER SIEMENS & HALSKE A.-G.

städtischen Schwimmbad in der Gartenstraße (woran Heinrich Tessenow Anteil hat), in den landhausartigen Bauten weit im Westen am Havelufer (obwohl es manchem Architekten dort offensichtlich schwer geworden ist, von den Formen des Barock, des Empire oder des englischen Landhausstils zu lassen), in Max Tauts Buchdruckerhaus und Reichsknappschaftsgebäude, in den bemerkenswerten neuen Untergrundbahnhöfen Grenanders, in den laut rufenden und winkenden Lichtspieltheatern, in den Plänen für den im Umbau begriffenen Alexanderplatz, in manchem Neubau der Reichspost (obwohl dieser auftragsfreudige Bauherr nie von einer gewissen Romantik lassen mag), in einzelnen repräsentativen Fabrikbauten von Schmohl, Höger u. a. und in den ersten Versuchen von Hochhäusern, die sich dem Stadtbild ungezwungen eingliedern. Sogar die Kirchenbaumeister suchen demselben Geist zu folgen; wenn es ihnen nur halb gelingt, so liegt es am untauglichen Objekt.

Bei dieser Entwicklung sind einige der längst geplanten Straßendurchbrüche in Zukunft unvermeidlich; und andere, noch radikalere, werden folgen müssen. Die Art wie das Scheunenviertel von Hans Poelzig einheitlich ausgebaut wird, ist ein Vorbild. Auch die leidige Bahnhofsfrage wird früher oder später gelöst werden müssen. Vorgeschlagen worden ist ein unterirdischer Zentralbahnhof an Stelle des jetzigen Humboldthafens beim Lehrter Bahnhof. Zu ihm sollen die Fernzüge von weit her unterirdisch mit elektrischer Kraft hingeführt werden. Anhalter und Potsdamer Bahnhof sollen vereinigt, aber viel weiter aus der Stadt hinausgerückt werden; anderseits sollen auch die ebenfalls hinausgerückten Lehrter und Stettiner Bahnhöfe mit dem geplanten Zentralbahnhof unterirdisch verbunden werden. Die großen Kosten dieser Umgestaltung werden nicht bald aufgebracht werden können; sie werden aber eines Tages zwangsläufig erhoben werden müssen. Im übrigen dauert der Zug nach dem Westen an. Schon heute



ALFRED GRENANDER, UNTERGRUND-BAHNHOF KRUMME LANKE



ALFRED GRENANDER, UNTERGRUND-BAHNHOF NOLLENDORFPLATZ, UNTERER BAHNSTEIG

liegt Berlin nicht nur an der Spree, sondern auch an der Havel; was vor dreißig Jahren noch als Utopie erschien: daß Berlin und Potsdam zusammenwachsen würden, ist eigentlich schon Tatsache geworden. Die Havelufer zwischen Spandau und Cladow haben viel Zukunft; es ist ein Zeichen der Zeit, daß bei den Planungen für das Messegelände am Reichskanzlerplatz eine breite Straße, ja eine Ausdehnung dieses Geländes bis zur Havel vorgeschlagen worden ist. Diese Aussicht lenkt den Blick auf die Notwendigkeit, eines Tages die Universität, die Kunstschulen und andere Bildungsstätten aus dem Zentrum zu entfernen. Einrichtungen dieser Art (auch die Charité gehört dazu) mit ihren Bibliotheken, Versuchsanstalten und Forschungsinstituten gehören ins Freie. Der Student sollte nicht in einem möblierten Zimmer der Linienstraße wohnen, sondern in „Colleges" mit Gärten und Ballspielwiesen, in der Nähe von Wäldern und Seen. Unumgänglich ist schließlich auch die Beseitigung der vielen kleinen Gemeindefriedhöfe zugunsten großer Zentralfriedhöfe.

Solche Gedanken sind nicht utopisch; sie folgen mehr den Tatsachen als daß sie ihnen voraufgehen. Der Geist, der eine solche Auflockerung und Sozialisierung des großstädtischen Lebens erstrebt, zeigt sich nicht nur schon in der neuen Bauweise, sondern auch in den großzügigen Anlagen, in den neuen Volksparks, wie sie in der Wuhlheide oder auf den Rehbergen geschaffen wurden und auch anderswo bereits in Arbeit sind. Es sind Parkbezirke mit großen Wettkampfplätzen, mit Tanzbühnen, Planschwiesen, Rodelbahnen, Luft- und Sonnenbädern, Hängemattenhainen, Blumen- und Fruchtgärten, Viehkoppeln, Wäldern und Wiesen, kurz wahre großstädtische Erholungsstätten für Hunderttausende. Die Strandbäder kommen hinzu. Was daraus zu machen ist, beweist der unter der Oberleitung des Berliner Stadtbaumeisters Wagner erfolgte Ausbau des Freibades Wannsee: weit am Ufer des Wannsees sich hinziehende Bauten mit flachen Terrassendächern, mit Kleiderräumen für viele Tausende, mit Douchen, Läden und Restaurants, flach dahinziehend vor den bewaldeten Uferhügeln zwischen Wannsee und Schwanenwerder, mit einem Bootshafen und einer eigenen Dampferstation im See.*

Die Umgegend Berlins ist nach dem Kriege von der gesamten Bevölkerung in einer neuen Weise in Besitz genommen worden. Vor hundert Jahren glaubte der Berliner schon ausgiebig zu spazieren, wenn er bis zu den Zelten im Tiergarten ging; der Weg nach Charlottenburg galt schon als Landpartie, in den Grunewald bei Halensee fuhr man nur im Kremser. Die Eisenbahn hat dann nach 1870 die Orte zwischen Berlin und Potsdam erschlossen. Das Auto und der Ausbau von Autostraßen — obwohl hierfür bei weitem noch nicht genug getan wird — hat den Radius noch weiter gezogen. Nach den Gartenrestaurants in Wannsee fährt man jetzt im Auto, wie man früher mit der Droschke in den Zoologischen Garten fuhr. Gartenlokale, die früher beliebte Ausflugsziele waren, liegen jetzt verlassen da, weil sie der Stadt zu nahe sind. An Sonntagen tummeln sich die Berliner vierzig und fünfzig Kilometer von Berlin entfernt in allen Himmelsrichtungen. Diese Hunderttausende machen alle Wälder zu Volksparks und nehmen Besitz von allen Gewässern der Umgegend. Spree, Havel und alle die zu diesen Flüssen gehörenden Seen sind bedeckt mit wohlgebauten Segelschiffen, mit schnellen Motorbooten, mit Kanus, Ruderbooten und menschenvollen Dampfern. Dazwischen suchen die schwer beladenen Schuten und die qualmenden Schlepper ihren Weg. An allen Ufern gibt es kleine Dörfer von Wohnzelten, überall wird gekocht und gebadet, und man kann zwischen den Geschlechtern eine Kameradschaft beobachten, die noch vor dreißig Jahren unvorstellbar gewesen wäre. Schnell hat sich in Berlin eingebürgert, was die Engländer Weekend nennen. Eine Folge sind die kleinen Weekend-Häuser am Wasser und im Wald. Oft sind es auch nur Schrebergärten mit kleinen Wohnlauben; doch reichen sie bis zu den letzten Stationen der Vorortbahnen. Dieses alles ist ein Lebenselement, das auf die Landschaft gestaltend wirkt, das sich irgendwie architektonisch oder doch wenigstens ordnend auswirkt. Und diese Ordnung wirkt dann wieder rückwärts auf die Umbildungen jenes Lebensstils, dem wir schon die Anfänge einer neuen Großstadtarchitektur verdanken.

In der inneren Stadt aber kreist das Leben um natürlichen Mittelpunkten. Das älteste Zentrum liegt zwischen Alexanderplatz und Spittelmarkt, das zweite zwischen Spittelmarkt und Potsdamer Platz, das dritte und jüngste zwischen Tauentzienstraße und Kurfürstendamm. Vom Alexanderplatz kann man

* Siehe „Kunst und Künstler", Jahrgang XXVIII, Seite 490 ff.



BRUNO PAUL, KATHREINER-HOCHHAUS IN DER POTSDAMER STRASSE



BRUNO TAUT UND FRANZ HILLINGER, „WOHNSTADT CARL LEGIEN“ DER GEHAG

als von einem Arbeits- und Handelszentrum sprechen. Man stellt sich ihn und die ausstrahlenden Straßen, die Landsberger Straße, die Dircksenstraße, die Münzstraße, die Königstraße mit ihren Querstraßen, Molkenmarkt und Mühlendamm, eigentlich nur im kühlen hellen Tageslicht vor und im Arbeitsgetriebe des Werktags. Zu diesem Zentrum gehören die vielen Kontore und Bureaus, die Menge kleiner Läden und Geschäfte, die Scharen der Verkäufer und der Ladenmädchen, die kleinen Geschäftsleute, die Gruppen von Arbeitslosen und Gestalten aus der Unterwelt Berlins, die aus den östlich anschließenden Straßen dort zusammenkommen. In diesem Arbeitszentrum, aus dem die Wohnungen fast verschwunden sind, liegt die Zentralmarkthalle, die ein ganzes Viertel alltäglich zu einem großen und bunten Markt macht, es liegt dort das Polizeipräsidium und das Land- und Amtsgericht wie ein kleiner Bureaukratenstaat, es befindet sich an einer der ältesten Berliner Geschäftsstraßen die Hauptpost und das Rathaus, und es rollt durch diese Gegend eng gedrängt fast der ganze Verkehr, der vom Osten zum Zentrum und zum Westen strebt. Die Hauptzeit dieses Stadtzentrums sind die Morgenstunden. — Der Mittag gehört im wesentlichen der Gegend zwischen Spittelmarkt und Potsdamer Platz, die die Friedrichstraße einschließt und deren Hauptachse die Leipziger Straße ist. Im Gegensatz zum Arbeitszentrum im Osten, ist dieses ein Geschäfts- und Verkehrszentrum. Nördlich der Leipziger Straße findet man die wichtigsten Bankgebäude, südlich konzentriert sich das Zeitungswesen, die Regierungsgebäude der Wilhelmstraße schließen sich an. Das Wertheimhaus beherrscht diesen Stadtteil, große Hotels schließen sich an, in den Straßen am Potsdamer Platz wohnt der gesamte Berliner Kunsthandel eng beieinander, und der Potsdamer Platz selbst ist der belebteste Verkehrsmittelpunkt der ganzen Stadt, der Durchgangspunkt alles dessen, was in einer Großstadt an Witz und Geist aufgeboten wird, um das wirtschaftliche Getriebe im Gange zu erhalten, und das beliebteste Standquartier der Fremden, die die deutsche Reichshauptstadt als Geschäfts- oder Vergnügungsreisende besuchen. Eine architektonische Umgestaltung des Alexanderplatzes ist in Arbeit, eine gründliche Umgestaltung des hoffnungslos verpfuschten Potsdamer Platzes wird immer wieder projektiert. — Das westliche Zentrum zwischen Wittenbergplatz, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und Kurfürstendamm ist im wesentlichen das Vergnügungsviertel. Demgemäß entfaltet es seinen wahren Charakter am besten des Abends im künstlichen Licht. Dort sind in langer Reihe die modern gestalteten, hell erleuchteten, weit offenen Luxusläden, die Renommierläden der großen Firmen, ein großes Warenhaus, in dem gleich hundert Läden zusammengefaßt erscheinen, die großen in Licht glitzernden Kinos, die allabendlich viele tausend Besucher aufnehmen und zu bestimmten Stunden entlassen, dicht gedrängt sodann die Restaurants, Konditoreien und Cafés mit ihren im Sommer von Markisen überdachten Vorplätzen, die Tanzlokale und Kabaretts. Dieses ganze Stadtviertel brennt des Abends in hellem und buntem Reklamelicht. Die meistenteils häßlichen Häuser verschwinden dann im Dämmer oder leuchten fremdartig und romantisch unwirklich im grellen Streiflicht auf. Die Menschenmassen, die sich bunt im bunten Licht dahindrängen, bestehen meistens aus solchen, die das Vergnügen suchen, aus lässig Schlendernden, aus Angehörigen der Lebewelt. Dort versammeln sich, wie auf einem Korso, die gut Gekleideten, die theatralisch Geschminkten, die Schauspieler und Schauspielerinnen, die frei willig die Revue des Großstadtlebens agieren. In gewissen Abendstunden schwillt der Autoverkehr so an, daß Stockungen entstehen, in langen Reihen parken die Privatwagen und es erweist sich die breite Straße des Kurfürstendamms als zu schmal, um den Verkehr zu bewältigen. In diesem Viertel erscheint das großstädtische Leben am konzentriertesten, ist es am meisten europäisch, gleicht es zumeist dem Leben auf den Boulevards in Paris oder in der Gegend des Piccadilly Circus in London; dort nimmt es jene merkwürdige Phantastik der Großstadt an, die kitschig und großartig in einem ist, die ebensowohl etwas Imposantes und Überwältigendes hat wie etwas wohlfeil Rummelplatzmäßiges. Dort triumphiert die Masse, die Quantität; doch vergeistigt und verklärt das Licht alles Materielle: es schafft dem Auge eine Festlichkeit, wie keine Zeit vorher, wie selbst große Fürstenschöpfungen sie nie gekannt haben, eine Lebensfestlichkeit, die jeden Abend neu aufflammt und deren innere Schalheit ausgeglichen wird durch die Riesensumme von Energien, die darin enthalten ist. Dieses ist die Feierabend-Apotheose der Großstadt, ist der Triumphgesang, den das



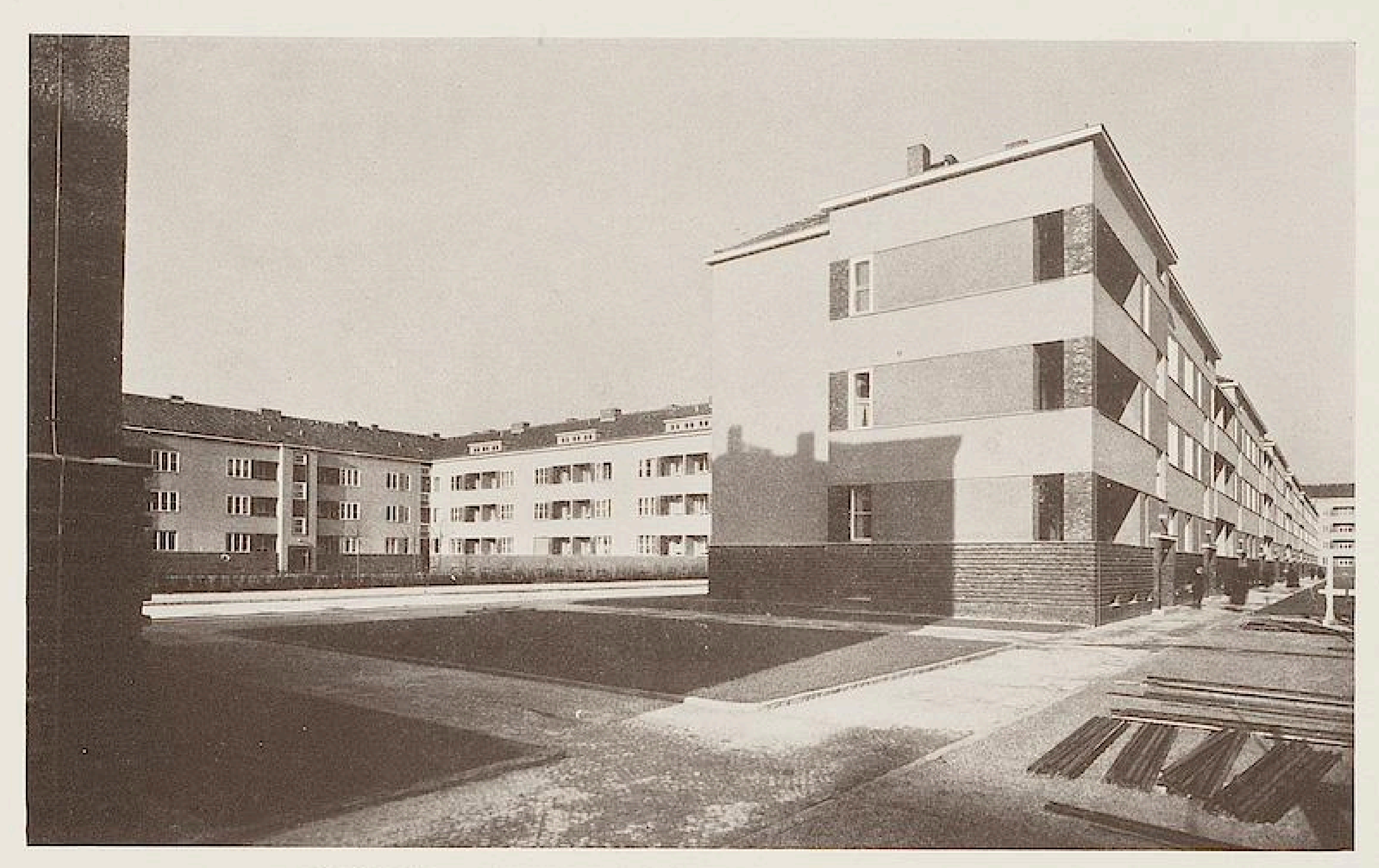
PAUL MEBES, GROSS-SIEDELUNG LICHTENBERG

neue Berlin sich immer wieder von neuem selber singt.

*

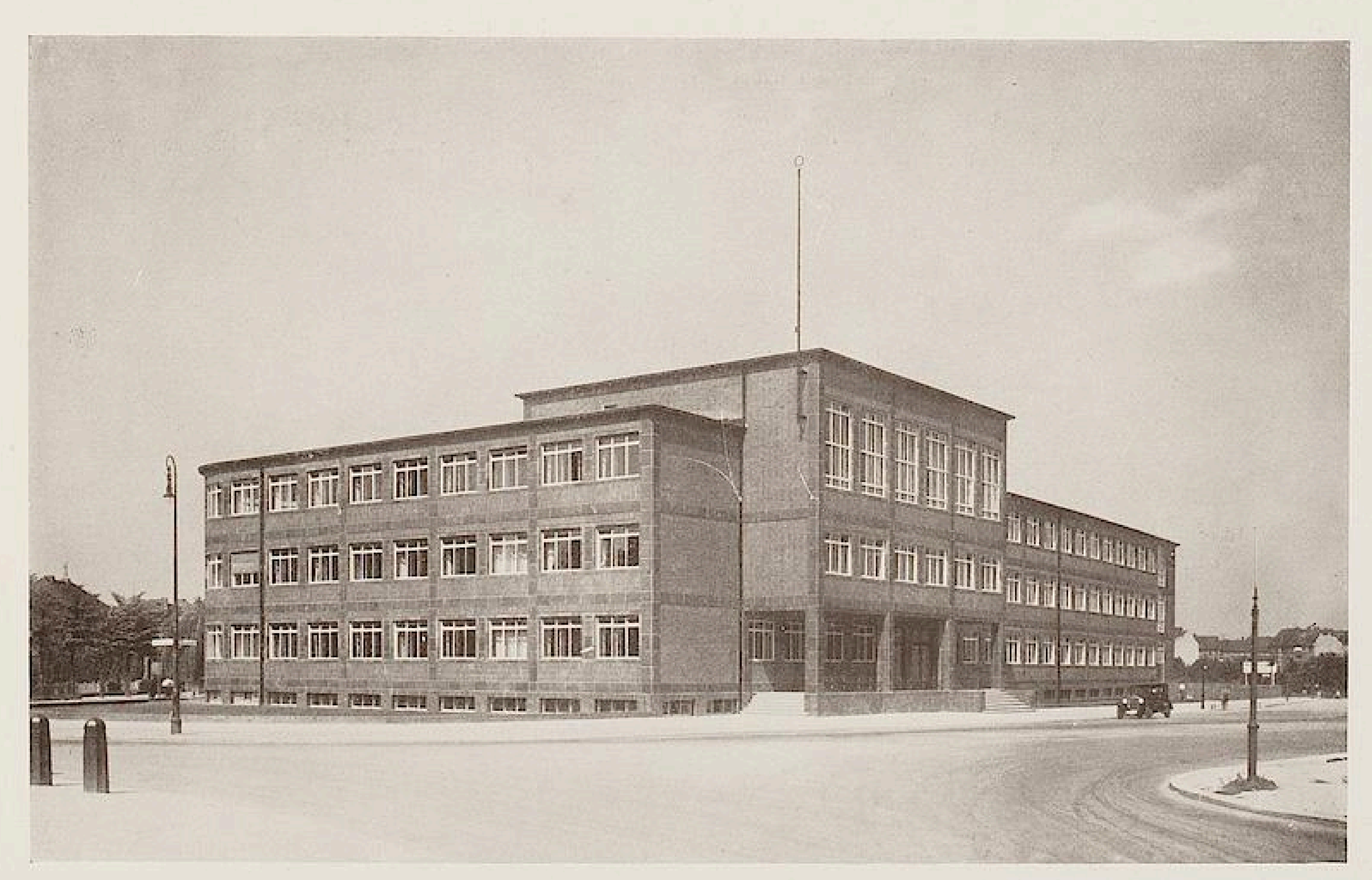
Vor dem Krieg suchten Realutopisten zu beweisen, Berlin werde in wenigen Jahrzehnten zwölf Millionen Einwohner haben. Ihnen erschien es ausgemacht, daß die Stadt immer weiterwachsen würde wie seit der Reichsgründung. Diese wohlfeile Annahme — die eine Hoffnung war — ist inzwischen zu Grabe getragen worden. Es kommen jetzt, im Gegenteil, Statistiker daher, um es uns an der Hand der sinkenden Geburtenziffern wahrscheinlich zu machen, daß im Laufe dieses Jahrhunderts mit Bestimmtheit eine Verringerung der Einwohner Deutschlands und damit natürlich auch Berlins zu erwarten sei, daß vor allem der Zuzug aus den Provinzen nach Berlin sehr bald stocken werde. Dieses, den Zukunftsbetrachtungen zugrunde gelegt, darf man trotzdem annehmen, daß Berlin sich in den nächsten Jahrzehnten stark vergrößern wird. Nur wird diese Vergrößerung nicht durch eine Vermehrung der Einwohnerzahl herbeigeführt werden, sondern durch eine immer konsequenter durchgeführte Auflockerung der jetzt noch unnatürlich zusammengeballten Masse Großstadt. Der Wille der Zeit geht dahin, wie schon angedeutet wurde, den Geist der Stadt aufs Land hinauszutragen, Stadt und Land, die jetzt feindlich fast getrennt sind, in einer neuen Weise zur Einheit zu machen und die ganze weite Landschaft in eine frei aufgelöste Großstadt zu verwandeln. Der Generalsiedelungsplan, der das Land regionenweise aufteilt, hat den Stadterweiterungsplan schon abgelöst. Symptom für die neue Form, zu der die Großstadt strebt, ist die Neigung der Industrie, mit ihren Fabriken, Arbeitern und Beamten die Großstadt zu verlassen, ist die Siedelungsbewegung, die wahrscheinlich mit dem Aufhören der ärgsten Wohnungsnot nicht nachlassen wird, und die, im Gegensatz zur Landflucht, auf einer Art von Stadtflucht beruht, ist die Industriealisierung der bäuerlichen Arbeitsweisen und die Überwindung der ländlichen Abgeschiedenheit durch Telefon, Radio, Eisenbahn, Auto und Flugzeug. Dieser Bewegung folgt auch Berlin, und zwar nicht notgedrungen und widerwillig, sondern mit Überzeugung und mit dem Bewußtsein, eine historische Aufgabe zu erfüllen. Der Ausbau Berlins wird nicht so vor sich gehen, daß die Stadt immer mehr Dichtigkeit gewinnt, daß Wolkenkratzer gebaut und die Mietskasernen vermehrt werden. Berlin wird noch sehr wachsen und sich mehr verwandeln, als wir es uns schon vorstellen können; doch wird die Einwohnerzahl wohl nicht mehr beträchtlich zunehmen. Groß-Berlin wird eines Tages im Osten bis Küstrin und Frankfurt a. O. reichen und im Westen bis Brandenburg. Die Reichshauptstadt wird etwas wie ein Stadtstaat neben anderen deutschen Stadtstaaten sein. In dieser großstädtischen Region, die dann Berlin heißt, wird der Landbewohner zum Großstädter geworden sein, und der ehemalige Citybewohner wird Freiluft des Landes atmen. In dieser neuen Stadtprovinz wird der Massenverkehr ein Schnellverkehr sein.

Es sind viele Anzeichen dafür vorhanden, daß Berlin diese notwendige Metamorphose besser und vollständiger begreift und gläubiger zu verwirklichen sucht, als die anderen Großstädte Deutschlands es tun, und daß Berlin sich darum jetzt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr als Reichshauptstadt legitimieren wird. Nach 1870 ist Berlin zur Hauptstadt des neu geeinten Reiches aus Gründen der Politik gemacht worden, seit dem Weltkrieg aber führt Berlin im Reich aus innerem Recht. Jetzt erst ist die Stadt das natürliche Zentrum aus Gründen eines natürlichen politischen, wirtschaftlichen und geistigen Schwergewichts. Nicht zuletzt kommt es daher, weil der Berliner nun endlich wirklich Berliner ist. Er ist nicht mehr, wie noch vor zwanzig Jahren, ein zugezogener Norddeutscher, Westdeutscher, Schlesier, Pommer oder Ostpreuße, sondern er ist in Berlin geboren, fühlt sich als Berliner und ist dadurch befähigt, weltstädtisch und europäisch zu denken. Es gibt in Deutschland keine Stadtbevölkerung, die so bis ins Letzte voller Leben und Spannkraft ist, keine, die so viel Phantasie für das Notwendige hat. Noch immer ist der Berliner in manchen Wesenszügen unausstehlich, aber er ist in demselben Atem, möchte man sagen, auch großartig. Er ist niemals und in keiner Weise faul, ist ganz unfeierlich und voller Selbstironie; kühn und unliebenswürdig ist er, und nicht unterzukriegen. Im Krieg und nach dem Krieg haben die Berliner bewiesen, daß in ihnen — den alten Kolonisten, die in siebenhundert Jahren aus einer kümmerlichen Fischersiedelung im Spreesumpf eine Weltstadt voller Licht und Leben ge-

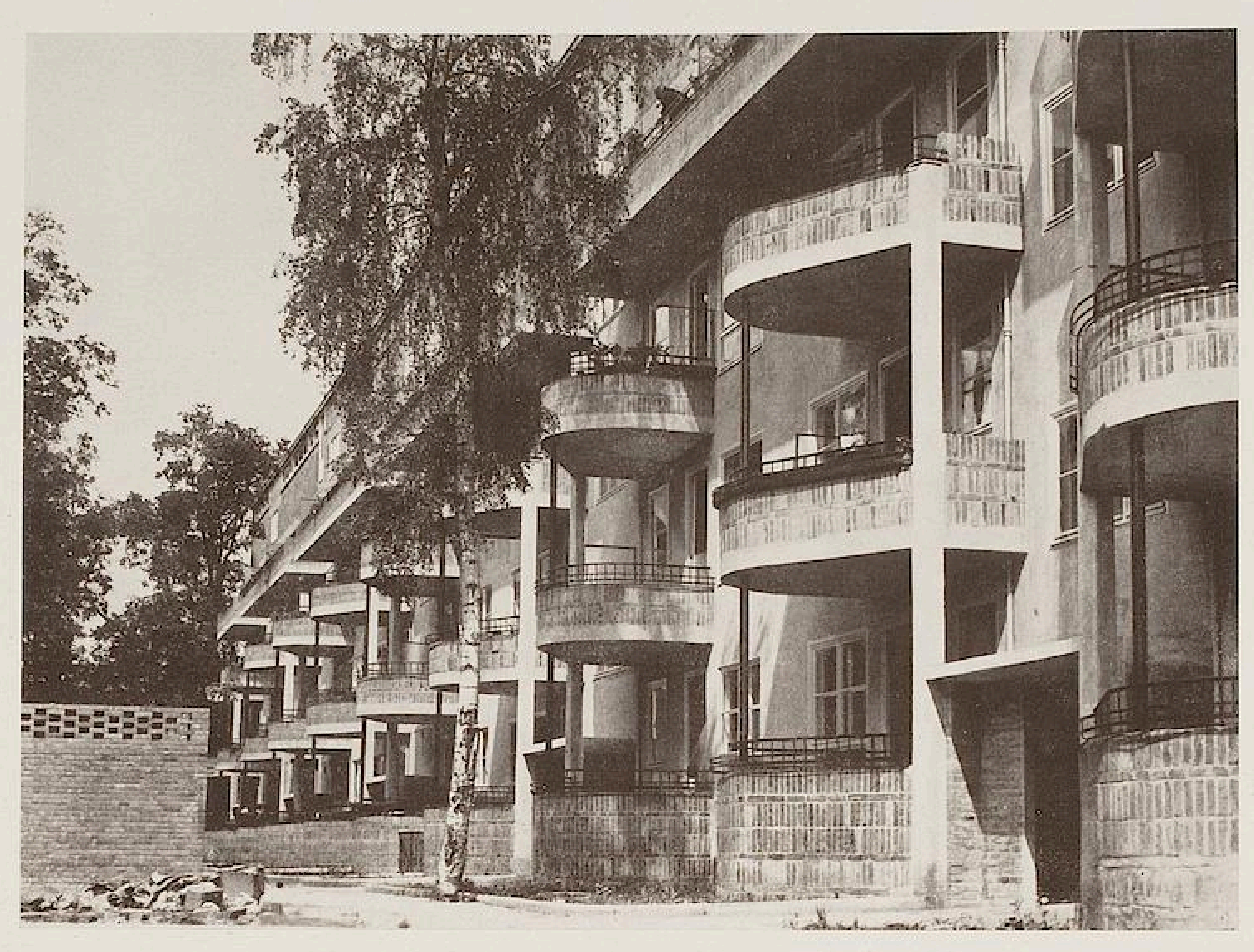


JEAN KRÄMER, SIEDELUNG BERLIN-BRITZ, AN DER GRADESTRASSE

BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE HEIMSTÄTTEN-BAUGESELLSCHAFT DER B. V. G.



MAX TAUT UND HOFFMANN, VERWALTUNGSGEBÄUDE DER „REICHSKNAPPSCHAFT“ AM BREITENBACHPLATZ



HUGO HÄRING, SIEDELUNG SIEMENSSTADT, KÖNIGSDAMM

BAUHERR: GEMEINNÜTZIGE BAUGESELLSCHAFT BERLIN-HEERSTRASSE M. B. H.

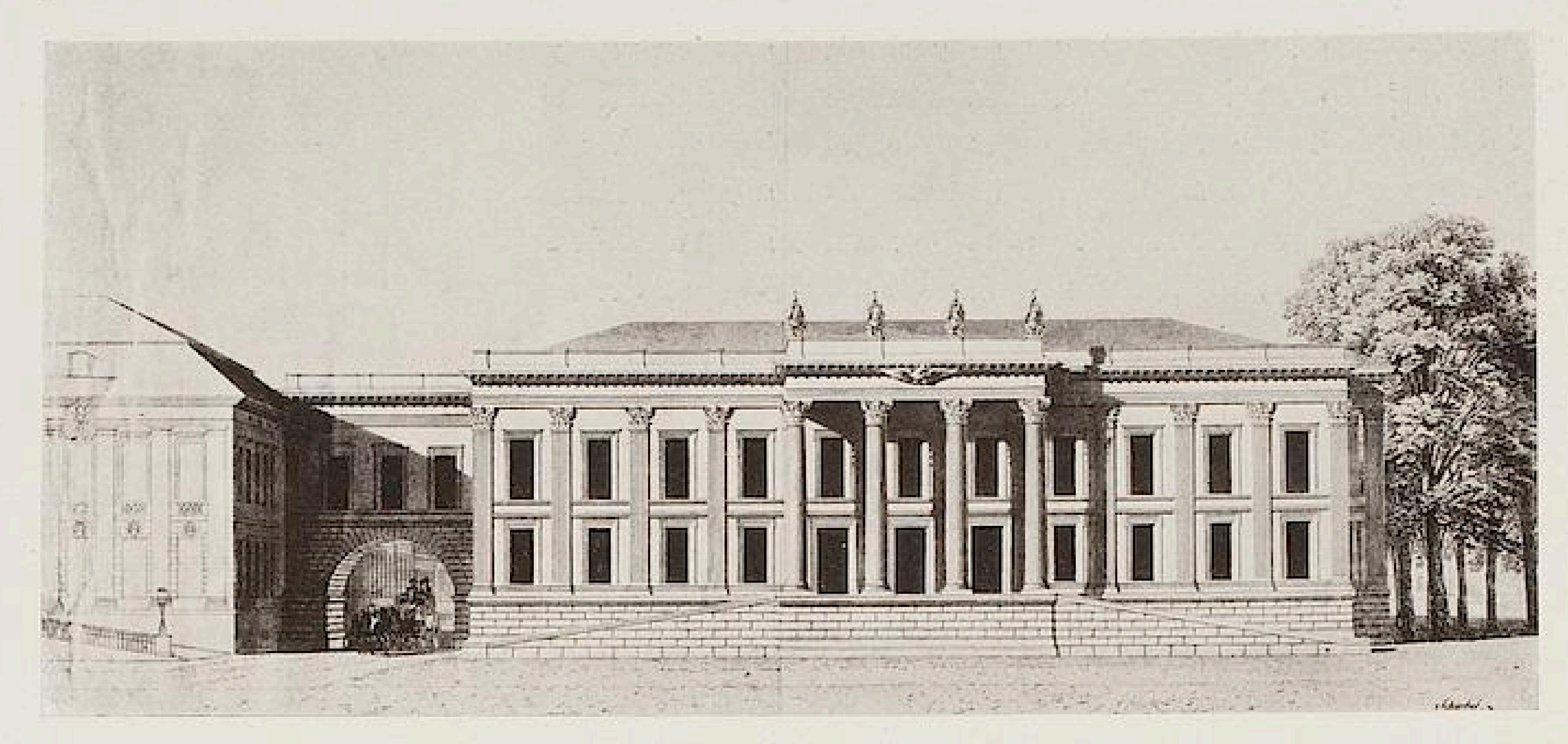
schaffen haben —, eine besondere, nüchterne, profane Genialität lebt, eine Genialität, die kalten Blutes des Geistes der Utopie fähig ist und die bei dem Deutschen der Zukunft Pate steht.

Und so hätte Berlin nun endlich, nachdem es jahrhundertelang wie ein Stiefkind der deutschen Geschichte gewesen ist, und sich langsam und verbissen hat heraufquälen müssen, bis es in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, später als alle anderen namhaften deutschen Städte, zu einer eigenen Stadtform und Stadtkultur gekommen ist, um diese mühsam errungene Form dann gleich wieder in den Gründerjahren gänzlich aufzuopfern — so hätte Berlin nun endlich das ewige Chaos überwunden und wäre wenigstens auf dem Wege, ein in sich geschlossenes Stadtindividuum zu werden? Nein! Auch dieses gehört zum merkwürdigen Schicksal, wenn man will zur tragischen Gesetzmäßigkeit Berlins: das in dem Augenblick, wo es wirklich im tieferen Sinne Reichshauptstadt wird, wo es aus geistigem Recht die Führung übernimmt, die Form der in sich geschlossenen Stadtwirtschaft und damit auch die Erscheinung der Stadt als Individuum zu existieren aufhört, daß die Stadt im alten historischen Sinne sich auflöst, um einer anderen Bildung Platz zu machen, daß überall in Europa, in Deutschland und besonders stark in Berlin, das Spezielle dem Generellen weicht, und daß man das Berlin der Zukunft eine Stadt im alten Sinn nicht mehr wird nennen können. Was früher ein Nachteil war, die relativ geringe Bedeutung des Historischen in Berlin, das erweist sich nun fast als ein Vorteil. Berlin kann ungehinderter als andere Städte in seine Zukunftsmission hineinwachsen, es ist sozial weniger gehemmt. Berlin geht voran in der Auflösung, in der Auflockerung der Großstadt zugunsten einer neuen Bildung, die man als Stadtland bezeichnen könnte und die nicht mehr einen Oberbürgermeister braucht, sondern einen Regierungspräsidenten, wenn nicht gar einen eigenen Minister. Dagegen sträuben sich alle konservativen Instinkte,

und darum ist Berlin im Reiche heute so verhaßt wie nur je in früheren Jahrzehnten. Über diese Unbeliebtheit geht Berlin aber so unsentimental hinweg, wie es stets über Abneigung hinweggegangen ist. Es lebt weiter „nach dem Gesetz, wonach es angetreten“, es fährt fort immer zu werden und niemals eigentlich zu sein, und es versetzt den nachdenklichen Betrachter damit in eine Verwunderung, die in einer kritischen Weise tätig macht, die keine konventionelle Beurteilungsweise erlaubt und die eine Ehrfurcht vor dem Walten und den Wegen der Natur in der Weltgeschichte zurückläßt.



ERWIN GUTKIND, GARTENHOF DER GROSS-SIEDELUNG LICHTENBERG



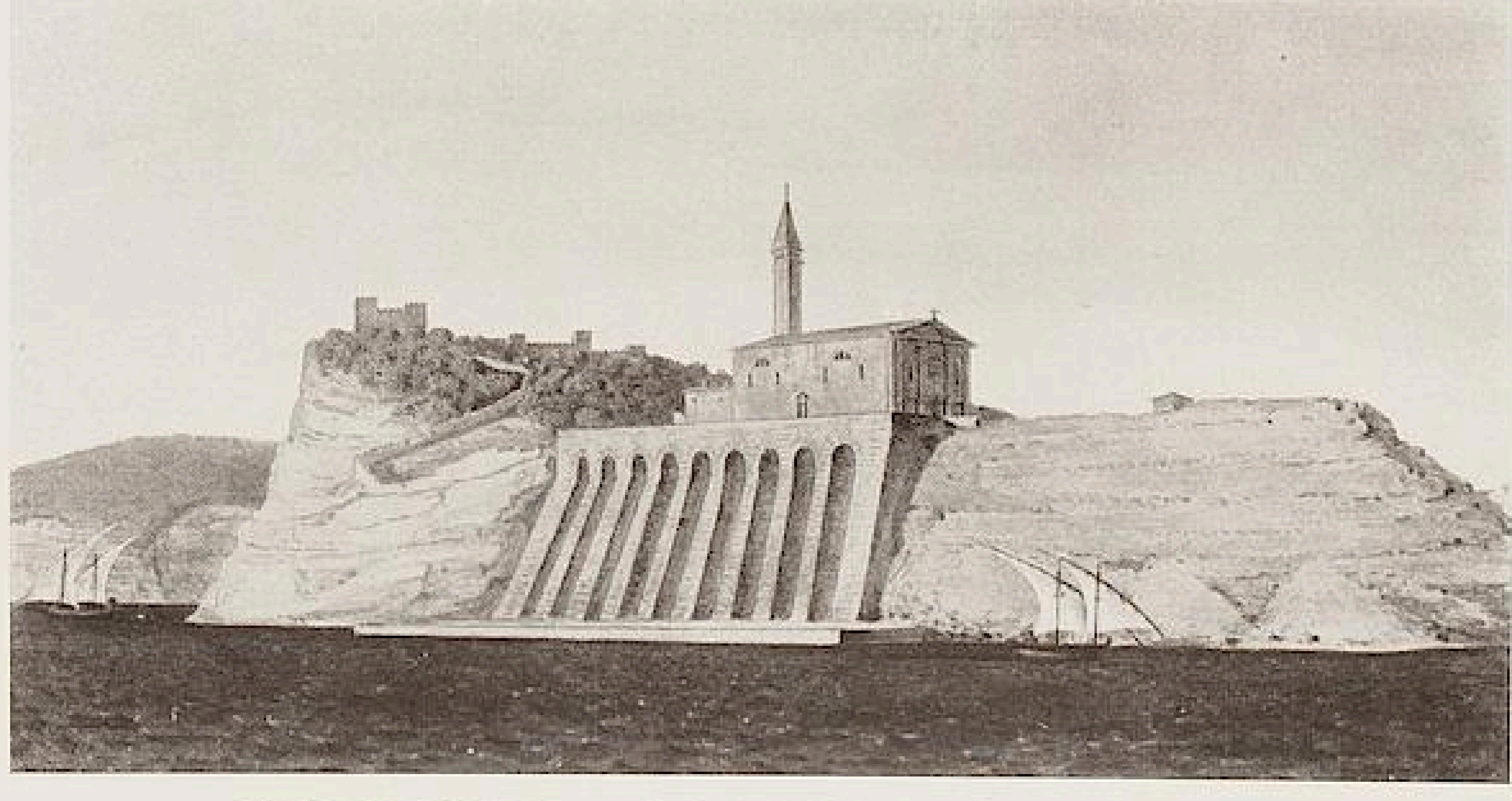
KARL FR. SCHINKEL, ENTWURF FÜR DAS PRINZESSINNENPALAIS. 1810

DAS SCHINKELMUSEUM IM PRINZESSINNENPALAIS

VON

GEORG POENSGEN

Wie im künstlerischen Schöpfertum häufig dort das Wertvollste und Eigenartigste entsteht, wo entgegen der ursprünglichen Absicht eine zufällige Intuition aufgegriffen und verarbeitet wird, so gibt es auch gelegentlich bei administrativen Gründungen Glückszufälle, die aus irgendwelchen nebensächlichen Anlässen Situationen schaffen, deren Auswertung notwendig zum Guten führen muß. Ein solcher Glückszufall ist die Unterbringung des während vieler Jahre schmählich vernachlässigten Schinkelmuseums im Prinzessinnenpalais Unter den Linden. Es konnte keine geeignetere Stelle zum dauernden Gedächtnis des großen preußischen Architekten gefunden werden als dieses reizende kleine Gebäude von Gentz im Herzen Berlins, wenige Schritte entfernt von der



KARL FR. SCHINKEL, ANSICHT VON PIRANO. AQUARELL. 1803



SCHINKELMUSEUM
KLEINES ECKZIMMER MIT DER PSYCHE VON TIECK

Bauakademie, jenem charaktervollen Hauptwerk Schinkels, das ehedem seine Wohnung und nach seinem Tode für länger Zeit auch das Museum enthielt, das erst jetzt, am 150. Geburtstage des Meisters, der Öffentlichkeit wieder in einer seiner Bedeutung angemessenen Form übergeben werden konnte.

Der Charakter dieses Museums war durch die intimen Räumlichkeiten des Palais, zu denen Schinkel seinerzeit selbst Entwürfe beigesteuert hatte, vorausbestimmt. Hier mußte notwendig der Geist des Biedermeier atmen und von dem Berlin Schinkels wieder etwas lebendig werden, selbst dann, wenn eine nach fortschrittlichen Gesichtspunkten geordnete, den Architekten und Techniker sachlich befriedigende Ausstellung aufgezogen worden wäre. Daß dieses nicht geschah, daß man sich vielmehr von der Atmosphäre der Umgebung leiten ließ und Schinkels Entwürfe wie Aquarelle behandelte, die geschmackvoll mit seinen Panoramen und Phantasielandschaften zusammengehängt sowie durch zeitgenössische Plastik bereichert sind, läßt sich andererseits auch insofern rechtfertigen, als das Bedürfnis nach einer Kultstätte des geistigen und künstlerischen Berlin vor hundert Jahren dringend ist in unseren Tagen, wo die Baudenkmäler und architektonischen Anlagen, die dieses Berlin ausmachten, mehr und mehr verschwinden. Ohne den vielseitigen Baueifer der kleinen preußischen Residenz, ohne Schinkel, der ihn zum größten Teil befriedigen mußte, ist das heutige Berlin nicht zu denken. Es können also auch aus diesem verträumten, sinnigen kleinen Museum genügend fruchtbare Anregungen an die Außenwelt dringen. Außerdem sind wir ja glücklich wieder so vorurteilsfrei gegen uns selbst geworden, daß wir uns gelegentlicher romantischer Rückblicke nicht mehr zu schämen brauchen — zumal nicht im Falle Schinkels, dessen enge Verbundenheit mit der Baukunst der Gegenwart häufig genug betont worden ist.

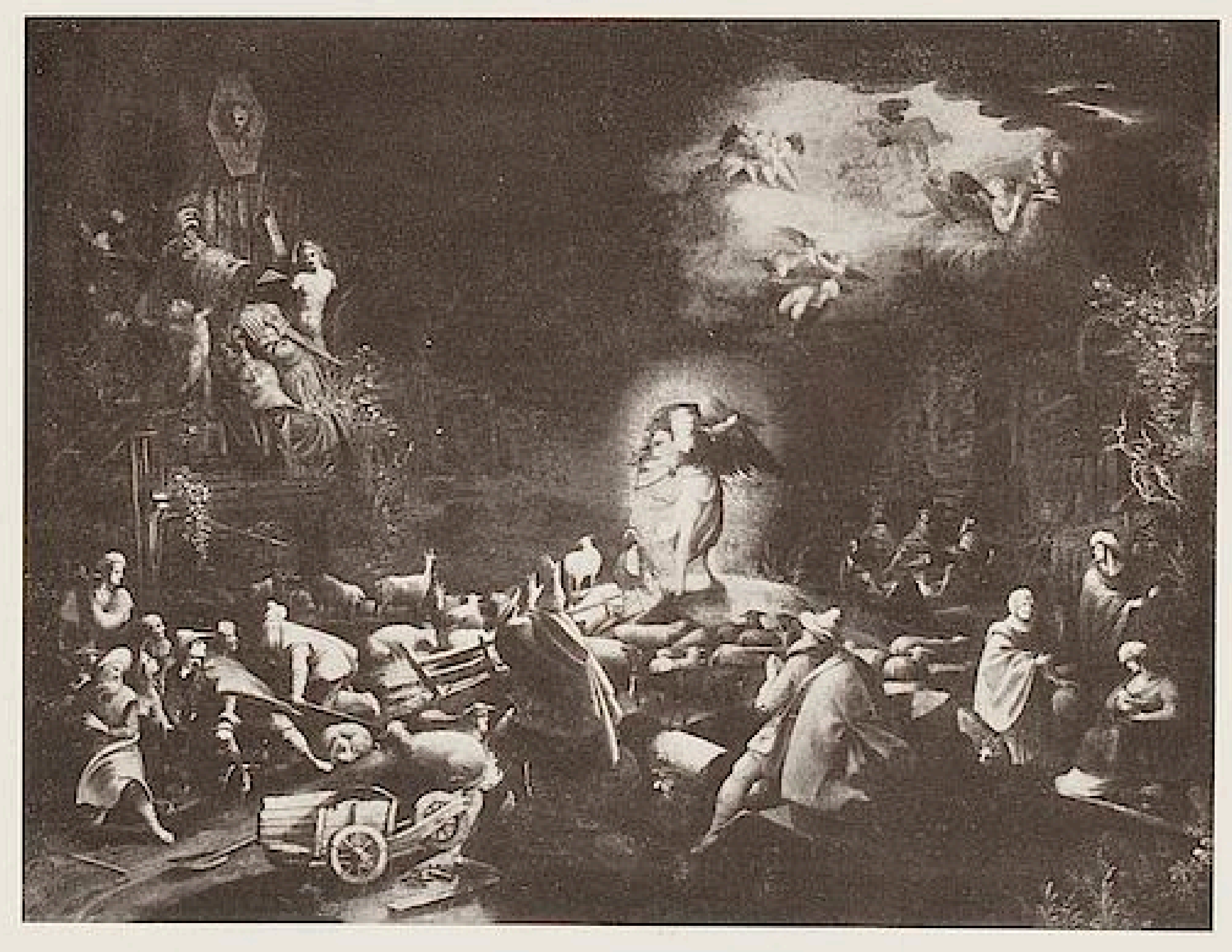
Das Bild seiner Persönlichkeit stellt sich in diesem neuen Rahmen vielleicht ein wenig zu gedämpft und freundlich dar. Bei der Ordnung des für die Ausstellung verwerteten Materials in einzelne motivisch zusammengefaßte Gruppen, die die Chronologie zurücktreten läßt, verwischt sich die Übersicht der Entwicklung. Man steht hier nur vor Fertigem, man sieht kein Ringen, kein Vorwärtsstreben und es darf die Frage aufgeworfen werden, ob es pädagogisch richtig ist, vom Publikum jenen Grad von Objektivität und Urteilssicherheit vorauszusetzen, der zum Verständnis des Gebotenen notwendig ist. Schinkel und sein Werk sind selbst in Kreisen, die sich gebildet nennen,



KARL FR. SCHINKEL, RAFFAELZIMMER DES CHARLOTTENBURGER GARTENPAVILLONS. 1825

viel weniger bekannt, als man annehmen sollte, und so liegt die Gefahr nahe, daß angesichts dieser Auswahl der Eindruck entsteht, er sei ein ewig gleichmäßiger, routinierter Architekturheros gewesen. Aber noblesse oblige, und wo wir nun einmal einer so harmonisch geschlossenen Schöpfung bürgerlicher Hochkultur gegenüberstehen, die dem Geiste der Schinkelzeit zweifellos entsprochen hätte, begrüßen wir sie mit Dank und Anerkennung.

Aus ihrem jahrzehntelangen Mappendasein befreit, erweisen sich eine Reihe von weniger bekannten Arbeiten Schinkels nun als Museumsstücke besonders aufschlußreich für die Anschauungsweise des Architekten und Malers. So nehmen einige ausgeführte Skizzenblätter von der ersten italienischen Reise in der Straffheit und Sachlichkeit ihrer Konzeption schon den reifen Künstler vorweg, während ein Denkmalsentwurf vom Jahre 1799



WILLEM VAN NIEULANDT, VERKÜNDIGUNG. 1607

SAMMLUNG BEUTH

noch seine innige Verbundenheit mit dem Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts offenbart. Eine Innenansicht aus dem Pavillon für die Fürstin Liegnitz beim Schloß Charlottenburg besitzt eine ganz seltene Subtilität in der Erfassung des Räumlichen bei spärlichsten dekorativen Mitteln, während das Phantasieprojekt eines großen Renaissancepalastes eine Kraft und technische Unbekümmertheit zur Schau trägt, die Jahre über Schinkels Tod hinausweisen und ahnen lassen, wieviel geschmackliche Verirrung ohne seinen Abgang vielleicht verhindert worden wäre. Unter den Bühnenentwürfen fallen als besonders graziös die Dekorationen zu „Annida“ auf, während von den Gemälden die Ansichten der Insel Rügen sich immer wieder als durchaus gleichwertig mit bester romantischer Landschaftskunst herausstellen.

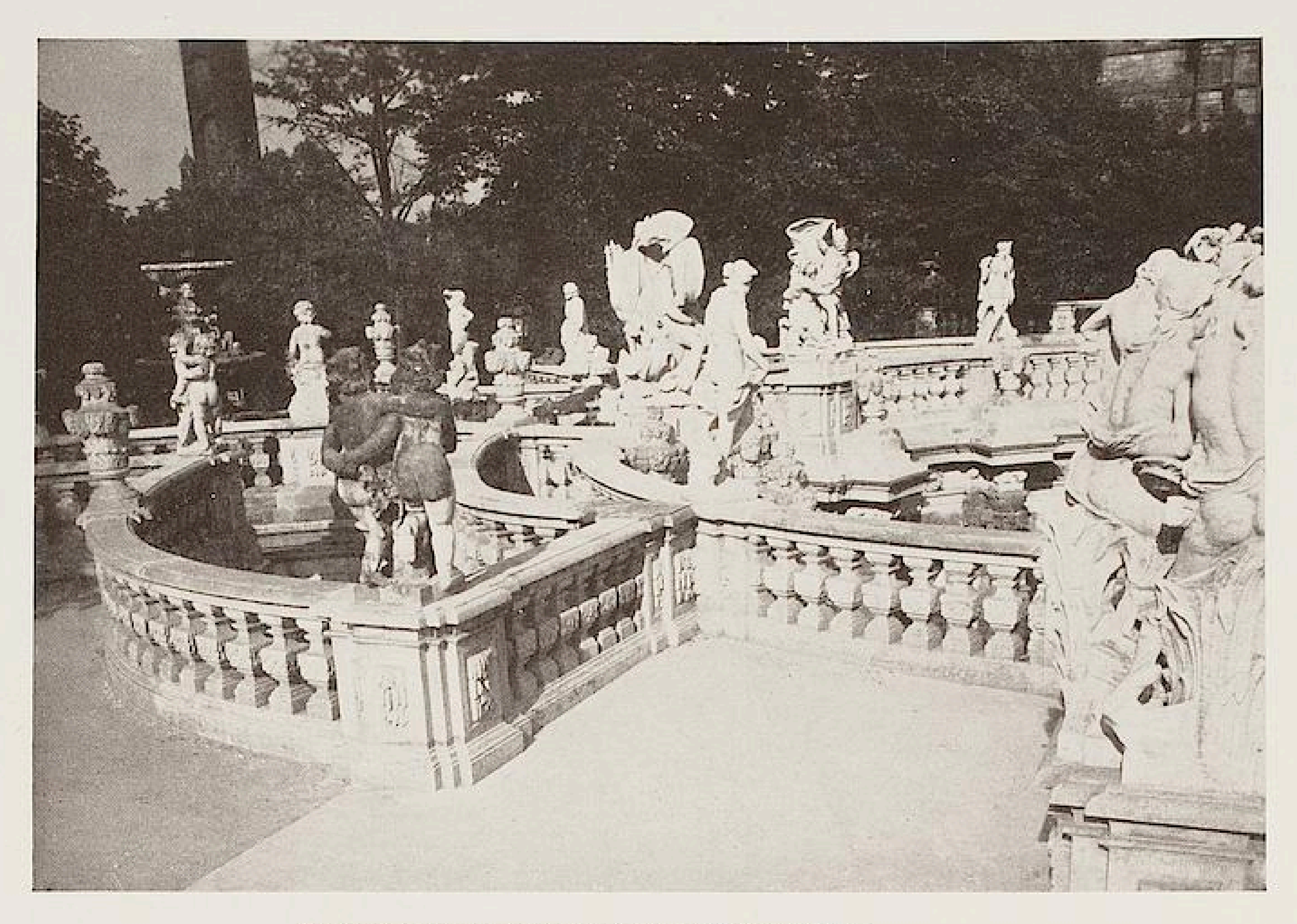
Sehr instruktiv ist eine Sammlung von Lichtbildern zerstörter Bauten Schinkels. Trauernd sieht man hier, eindrucksvoller noch als auf eigenhändigen Entwürfen, was mit der Glienicker Brücke, der Reithalle des Prinzen Albrecht, dem Alten Dom und vielem anderen verloren ging, ohne daß auch nur einmal eine dringende Notwendigkeit für ihre Zerstörung vorgelegen hätte. Andere Photos zeigen im ganzen Reiche verteilte und vergessene Werke des Baumeisters, deren Vorhandensein bei der Unzahl seiner Schöpfungen selbst Eingeweihten oft entfiel.

Im Untergeschoß ist, alter Bestimmung gemäß, die Beuthsche Kunstsammlung mit dem Schinkelnachlaß vereinigt. Am reizvollsten erscheinen auch hier die Gelegenheitsblätter mit meist humoristischer Darstellung, die Schinkel dem Freund und Gönner widmete. Im übrigen eine jener typischen Kleinkramsammlungen gebildeter und gut situierter Biedermänner, deren behagliche Muffigkeit an dieser Stelle nun besonders eigentümlich wieder erstand. Beachtung verdient ein kleines Gemälde von Willem van Nieulandt, eine Verkündigungsszene, gemalt im Jahre 1607, die jedoch so nazarenerhaft anmutet, daß ihre Verirrung in diese Umgebung ohne weiteres verständlich ist.

Jenseits des isolierenden Schwibbogens hat in einigen Räumen des Kronprinzenpalais der Architekten- und Ingenieurverein zur Feier von Schinkels 150. Geburtstag eine Sonderausstellung klassizistischer Bauentwürfe veranstaltet. Sie beginnt mit Werken von Langhans, Gilly und Gentz, führt über Erdmannsdorff und Weinbrenner zu Klenze und endet bei dem Schinkelschüler Persius. Es sind hier sehr hübsche Blätter vereinigt und es tauchen Namen auf, die wohl verdienten, besser bekannt zu sein als bisher. Das gilt vor allem von dem Stuttgarter Hofarchitekten um 1830, Giovanni de Salucci, und seinem italienischen Landsmann Peter von Nobile, der eine zeitlang Direktor der Wiener Kunstakademie war. Die Ausstellung trägt sehr dazu bei, den Blick für das Individuelle in der Architektur des Klassizismus zu schärfen und eben auf das eigentliche Wesen Schinkels hinzuweisen, das ihn von fast allen Zeitgenossen unterscheidet: auf seine absolute Unabhängigkeit von akademischer Doktrin.



KARL FR. SCHINKEL, ALLEGORIE FÜR BEUTH. AQUARELL. 1835



ZWINGER IN DRESDEN, NYMPHENBADTERRASSE

DIE RENOVIERUNG DES DRESDENER ZWINGERS

VON

EMIL WALDMANN

Vor fünf Jahren wurde in Dresden damit begonnen, den Zwinger, das Meisterwerk Pöppelmanns und Permosers, zu restaurieren. Viele Teile, auch Skulpturen, waren so brüchig geworden, daß dem Verfall Einhalt getan werden mußte. Es kostete viel Geld, vier Millionen Mark, zum Teil durch eine Zwingerlotterie aufgebracht, sollen bisher verbraucht worden sein, und ein neues Baujahr steht vor der Tür, denn man ist noch immer nicht fertig, außer mit den Skulpturen. Die lange Dauer kommt daher, weil man sich in Dresden nicht darauf beschränkt hat und beschränken will, vom Verfall bedrohte Baulichkeiten zu erhalten und zu stützen, sondern ganz munter dabei ist, den Zwinger, ja, das Wort muß heraus: den Zwinger fertig zu bauen. Was August der Starke und Pöppelmann und Permoser nicht gekonnt haben, glaubt heute der Staat mit dem Architekten Ermisch und dem Bildhauer Wrba unternehmen zu dürfen, da ja Pöppelmanns Pläne noch vorhanden sind. Dieser frivole Größenwahn gehört an den Pranger.

Natürlich kommt auch praktisch, auch abgesehen von der Frevelhaftigkeit des ganzen Unterfangens, grober Unfug dabei heraus. Zum Beispiel hat das Brunnenbecken im Hofe eine unverhältnismäßig hohe Einfassung erhalten, so hoch, daß die Flächenwirkung des Hofes zerrissen ist. Weshalb? Man, d. h. die jetzige Bauhütte, hat Pöppelmans Pläne falsch gelesen. Was von Pöppelmann rund um das Becken herum als schmaler Rasenstreifen gedacht war, wurde von den Herren der Bauhütte als Mauerwerk erklärt. Pöppelmann wollte den Brunnen in die Erde einlassen, eben um die Fläche zu erhalten. Einige Schraffierungen auf Pöppelmanns Plan aber lasen die Herren als Schatten und aus der Länge des Schattens schloß man daher auf die Höhe der (überhaupt nicht geplanten) steinernen Einfassungsmauer. Auf diesen bedauernswerten Irrtum aufmerksam gemacht, erklärt der Leiter der Bauhütte, Baurat Ermisch, nachträglich nun, die Einfassung sei überhaupt nur aus dem Grunde angebracht worden, damit keine Kinder ins Wasser fielen. Das kommt davon, wenn man Pöppelmann zu Ende bauen will. Wir lachen darüber und finden es barbarisch, und mit Recht, daß Amerikaner ein Preisausschreiben erlassen, um Schuberts H-Moll-Symphonie heute zu Ende komponieren zu lassen, Scherzo und Finale. Aber Pöppelmann von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts zu Ende komponieren zu lassen, das muß man sich gefallen lassen, weil in Dresden immer alles hinter veschlossenen Türen abgekartet wird und die Öffentlichkeit

erst nachher, wenn der Jammer nicht mehr gut zu machen ist, etwas davon erfährt.

Mit den Skulpturen des Zwingers, Arbeiten von Permoser und seinen Schülern Thomae, Kirchner, Dorsch und Wiskotchil, ist es gerade so schlimm. Herr Ermisch hat erklärt, es wären 180 Statuen für den Zwingerhof von Wrba und seinen Schülern Höfer und Polte neu geschaffen worden! Allerdings hat er nachträglich erklärt, diese Zahl wäre mißverstanden worden, es wären nicht 180, sondern „nur“ 34 Statuen für den Zwingerhof neu hinzukomponiert worden; die anderen 140 wären Kopien nach den alten baufälligen gewesen.

Man hat in der Dresdener Bauhütte also offenbar gar kein Gefühl für diese, milde gesagt, dreiste Lächerlichkeit, die darin liegt, daß im Jahre 1931 ein belangloser Bildhauer glaubt, man dürfe ganz einfach Permosers Skulpturenchor um drei Dutzend Fälschungen bereichern. Denn was das Zwingervolk heute bedeutet ist eine Fälschung, bestenfalls eine Kopie, bei der man nicht mehr weiß, was alt ist oder was nur so tut. Mag man sich tausendmal in die Ausrede retten, Permosers Figuren wären „Dekoration“ und das Neue wirke ja auch von weitem so ähnlich, das trifft doch vorbei. So, wie übermalte Stellen an einem alten Gemälde immer „übermalter“ werden, ebenso werden diese Attrappen mit der Zeit immer unerträglicher wirken. Das zwanzigste Jahrhundert empfindet den Barock Permosers anders als das neunzehnte ihn empfand. Vielleicht besser, vielleicht schlechter; aber anders. Deshalb muß man die Hände davon lassen. 34 neue Statuen im Zwingerhof sind um 34 Statuen zu viel. Es ist auch nicht wahr, wenn jetzt gesagt wird, bei den Figuren, die nicht neu hinzuerfunden, sondern die nur konserviert oder ergänzt wurden, wäre mit der größten Vorsicht vorgegangen. Unterzeichneter hat vor einigen Jahren gesehen, wie ein Putto, dem nur ein Arm fehlte und der sonst bis auf eine Absplitterung an der Wange intakt war, nach diesem alten Stück vollkommen neu gehauen wurde, von einem Steinmetzen oder Bildhauer oder Professor. Es ist nicht so wenig wie nur möglich ergänzt worden, sondern so viel wie möglich. Ein Putto ohne Arm von einem Gehilfen der Permoserwerkstatt ist, weil er echt ist, besser, als ein neuer Putto mit zwei Armen von Wrba, oder wer sich sonst daran versündigt. Ohne vorsichtige Ergänzungen war bei dem Zustand, in dem der Zwinger war, nicht auszukommen; es mußte restauriert werden. Aber man hat etwas Neues gemacht. Es ist wahnsinnig.

Aber dieser Wahnsinn hat Methode: Dem Deckengemälde im Mittelsaale des Nymphenbadpavillons ging es nicht besser: Dies Gemälde, 1711 entstanden, wahrscheinlich von der Hand Chr. Fehlings, im neunzehnten Jahrhundert mehrfach mit Tünche überschmiert, wurde restauriert. Die älteste dieser Übertünchungen, sehr fest mit der Farbschicht verbunden, wurde von Schülern des Professors Rössler mit Spachtelmessern entfernt (anstatt mit Sandstrahlgebläse und dann mit chemischem Putzen). Natürlich wurde die alte Malerei dabei verletzt und daher wurden dann ganze Gruppen und Figuren neu komponiert und neu hineingemalt. Da durch die Verletzungen des alten Bildes der alte rötliche Bolusgrund durchschimmerte, hat man das Neugemalte mit einem Bolusgrundton bespritzt, damit es wie alt aussähe. Die reine Fälschung.

Wenn jetzt Dresdener Kunstgelehrte wie Walter Müller, Hildebrand Gurlitt und H. Fritzsche und Maler wie Donadini energisch fordern, daß endlich Halt gemacht werde mit diesem Skandal, wird die sächsische Regierung ja wohl endlich bei der Bewilligung neuer Mittel sagen: „Kein Pfennig mehr für Rekonstruktionen. Konservieren, nicht restaurieren!“



VAN DYCK, DOPPELBILDNIS. 131:102 cm



HOUDON, BÜSTE DIDEROT, MARMOR

SAMMLUNG STROGANOFF, LENINGRAD
VERSTEIGERUNG AM 12. UND 13. MAI BEI RUD. LEPKE, BERLIN



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, DREI FRAUEN. PINSELZEICHNUNG

SAMMLUNG JOHN L. SENIOR, CHICAGO. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. VERKAUFT DURCH DIE REINHARDT-GALLERIES

„KUNSTWISSENSCHAFT UND EXPERTISE"

Zu dem unter diesem Titel im V. Heft, Seite 210 ff., veröffentlichten Aufsatz von Prof. H. Beenken wünscht der Angegriffene, Dr. Georg Gronau, sich zu äußern. Wir geben sowohl ihm wie H. Beenken hier Gelegenheit dazu.

Beweisen wird es sich schwerlich lassen, daß händlerische Interessen ein Kunsturteil entscheidend beeinflußt haben. Doch muß der Verdacht einer solchen — wenn auch nicht immer ins Bewußtsein dringenden — Beeinflussung entstehen, wenn der Expert finanzielle Vorteile von der durch seine Gutachten bewirkten Preissteigerung hat. Wesentlich scheint es uns, daß der Streit um die Expertise hier in das Gebiet der wissenschaftlichen Publikation hineingetragen wird.

Die Redaktion

*

Durch mein Buch über Giovanni Bellini, in dem die Beobachtungen vieler Jahre niedergelegt sind, glaubte ich ein gewisses Anrecht auf Dank und Anerkennung seitens derer, die ein solches Buch zuerst angeht, erworben zu haben. Die im fünften Heft dieser Zeitschrift unter obigem Titel erschienene Besprechung des a. o. Professors Dr. Beenken beweist mir, wie sehr ich mich in dieser Annahme getäuscht habe.

Würde es sich dabei um eine einfache Besprechung handeln, so würde ich wahrscheinlich mir und anderen eine Erwiderung ersparen; jedoch macht der Ton, den der Leipziger Dozent anzuschlagen für richtig gefunden hat, es mir zur unwillkommenen Pflicht, ihm zu antworten.

In früheren Jahren oder Jahrzehnten galt es als selbstverständlich, daß, wer die Anzeige eines wissenschaftlichen Buches in Druck gab, in irgendeiner Form erwiesen hatte oder erweisen konnte, daß er von dem einschlägigen Gebiet etwas verstand. Dies scheint nunmehr anders geworden zu sein. Niemand wird herauszufinden vermögen, welche wissenschaftlichen Leistungen Dr. Beenken das Recht geben, über schwierige Fragen der italienischen Kunstgeschichte mitzureden; das hindert ihn freilich nicht, nach rechts und links Zensuren zu erteilen, wie dies u. a. ein letzthin erschienenes Elaborat dieses Herrn bekundet (Zeitschr. f. bild. Kunst, Heft 11). Die Überheblichkeit, mit der hier Urteile vorgebracht werden, steht im umgekehrten Verhältnis zu der fachlichen Kenntnis, auf der sie basieren.

In dem speziellen Fall, der mein Bellini-Buch angeht, darf ich ihn selbst als Zeugen seiner Nichtkennerschaft anrufen. Es würde übrigens dieses ausdrücklichen Selbst-Zeugnisses nicht bedürfen, denn jede Zeile beweist es zur Genüge. Würde er mehr als die vage Kenntnis etwa eines Baedeker-



A. MODIGLIANI, BILDNIS Mme D.

AUSGESTELLT IN DER BALZAC GALLERIES, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D A.

Reisenden von Bellini und seiner Umwelt besitzen, so würde er doch wenigstens einmal etwas Positives vorgebracht, hier oder da auf einen bestimmten anderen Meister hingewiesen haben, dem er glaubt die von mir dem Meister selbst (nach seiner Auffassung irrig) zugeschriebenen Bilder vindizieren zu können; nichts, keine Spur von solcher klärenden Arbeit; er beschränkt sich auf allgemeine Behauptungen, die wir auf Grund seiner Autorität in diesen Fragen hinnehmen sollen.

Zu einigen dieser Behauptungen ein paar Worte. „Fast die Hälfte der Seiten, die Gronau den Werken Bellinis widmet, zeigt Bilder, die offenkundig nicht von ihm sind." Ich habe, rechne ich richtig, 165 Bilder als Originalwerke veröffentlicht; ich will annehmen, daß der Leipziger Kenner davon hundert etwa passieren läßt, bedaure aber, daß er mir und anderen vorenthalten hat, welches nach seiner Ansicht die schwarzen Schafe sind.

Ich bemerke doch, daß er ein paar Werke ausdrücklich anführt, die er ohne Gnade — leider auch ohne Begründung — verwirft; im ganzen zehn Nummern. Bei der Mehrzahl setzt er sich in Widerspruch nicht nur zu mir, sondern zu den anerkanntesten Autoritäten, die wir besitzen: Cavalcaselle, Venturi, Fogolari und Berenson (in meinen Anmerkungen findet man die Belegstellen). Es ist doch ein ziemlich starkes Stück von Überheblichkeit, wenn ein Neuling oder Anfänger auf diesem Gebiet — und vielleicht ist selbst das zu viel gesagt — das Urteil der genannten Kenner kühl und ohne jegliche Begründung abtut. Besonders gravierend für seine Urteilsfähigkeit ist der Fall, der die Madonna im Besitze des Lord Harewood in London angeht (S. 112); es ist nicht nur ein einwandfreies Original von Giovanni Bellini, sondern es gehört geradezu zu den besten Leistungen des Meisters.

Aber, sagt Dr. Beenken von oben herab: „Es gibt Zuschreibungen, über die, weil sie sich selbst richten, zu diskutieren die ernste Forschung sich weigern darf." Hat er wirklich den Mut, bei so leichtfertiger Aburteilung von „ernster Forschung" zu reden, derselbe Dr. Beenken, der in den letzten Jahren sich ein paar ganz grobe Mißgriffe auf dem Gebiete der Zuschreibungen hat zuschulden kommen lassen (s. Zeitschr. f. bild. Kunst 1926/27 und 1929/30)?

Ein Fall wird besonders herausgegriffen, um den unwissenschaftlichen Charakter meines Buches zu erweisen; er betrifft das vor einigen Jahren aus der Stuttgarter Sammlung verkaufte männliche Bildnis (S. 164): Dr. Beenken wirft mir vor, daß ich hier nicht auf eine Notiz, die der damalige Direktor jener Sammlung im Burlington Magazine (Bd. 51, S. 152) veröffentlicht hat*, sowie auf Artikel im „Stuttgarter Beobachter" hingewiesen habe. Ich darf darauf erwidern, daß ich im weitesten Umfange die wissenschaftliche Literatur — auch die meinen jeweiligen Ansichten entgegenstehende — angeführt habe; eine wesentlich persönliche Polemik hatte ich keine Veranlassung als wissenschaftliche Literatur zu behandeln.

Ich lasse nun Dr. Beenken das Wort: „Das Bild blieb wohl unverkauft (die Sperrung des Wortes „wohl" stammt von mir). Gronau bildet es wieder ab, ohne auf den bedenklichen Erhaltungszustand hinzuweisen. Die Beziehungen Gronaus zum Kunsthandel sind zu bekannt, um noch bestritten werden zu können."

Ich bitte jeden unbefangenen und anständig denkenden Leser diesen ohne Absatz gedruckten Passus zu prüfen; keiner wird einen Augenblick im Zweifel darüber sein, wie der Schlußsatz im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden verstanden werden soll. Die deutsche Sprache ermangelt der Worte, die Gesinnung zu kennzeichnen, welche Dr. Beenken diese Sätze in die Feder diktiert hat.

Zur Sache bemerke ich: Ich habe, soweit ich sehe, an zwölf Stellen der Anmerkungen mich über die Erhaltung der abgebildeten Werke geäußert: davon sind drei (S. 75, 163, 167) Zitate von Cavalcaselle bzw. Morelli. Der Leser, der sich die Mühe gibt, diese und die übrigen (S. 6, 28, 61, 102, 109, 135l., 136r., 158, 179) zu prüfen, wird unschwer verstehen, warum in diesen Fällen über die Erhaltung etwas gesagt werden mußte. Sonst habe ich zu der Erhaltung der (übrigen 153) Werke weder öffentlichen, noch privaten Besitzes Stellung genommen; es lag für mich demnach kein Anlaß vor, bei diesem Objekt eine Ausnahme zu machen. (Eine Paranthese: in welchem unserer großen Galeriekataloge sind Angaben über die Erhaltung der Bilder zu finden?).

Zu dem Fall des Stuttgarter Bildes habe ich, um die Unwahrheit der in obigen Sätzen ausgesprochenen Unterstellung darzutun, weiter zu bemerken, daß es mir nach dem Verkauf Ende März 1923 von zwei Berliner Herren vorgelegt wurde. Ich hatte das Bild mehrere Jahre nicht gesehen und war von seiner Schönheit überrascht (weshalb ich auch diesen Verlust des deutschen Kunstbesitzes stets bedauert habe). Damals ist mir klar geworden, daß es ein Original von G. B. ist, und ich habe mich demnach in diesem Sinne gutachtlich geäußert. Seither habe ich das Bild nicht wieder gesehen, und habe mit ihm so wenig zu tun gehabt, daß ich heute nicht einmal weiß, wo und in wessen Händen es sich befindet. Deswegen wählte ich die Unterschrift „ehem. Stuttg. Galerie"; anderenfalls hätte ich hier, wie bei anderen Objekten des Kunsthandels, den Namen des gegenwärtigen Besitzers genannt.

Gern überlasse ich es anderen den Rückschluß zu ziehen, der sich aus einem Vergleich der oben zitierten Sätze und meinen Bemerkungen dazu ergibt. Ich will aber noch hinzufügen, daß die gleiche vornehme Gesinnung des Autors in einer Reihe von weiterfolgenden Sätzen zum Ausdruck kommt: ich erspare es dem Leser, sie nochmals hier — und sei es auch nur zur Charakterisierung dessen, der sie geschrieben hat — zum Abdruck zu bringen.

Vor nahezu einem Vierteljahrhundert erschien im Burl. Magazine ein Aufsatz von Bode, in dem er die kurz zuvor erschienene Arbeit einer englischen Dame über Pollajuolo einer scharfen Kritik unterzog. Wie es in seiner streitbaren Art lag, ging es nicht ohne zugespitzte Ausfälle dabei ab, und der Aufsatz endete in einem Vorstoß gegen den schriftstellernden Dilettantismus. In dem nächstfolgenden Heft der Zeitschrift wurde ein Brief veröffentlicht, unterzeichnet von zwei der angesehensten englischen Kunstschriftsteller — Sidney Colvin und Claude Phillips —, in welchem sie erklär-

* Ich merke an, daß an der gleichen Stelle eine Note des Herausgebers der Zeitschrift steht, die sich über die Erhaltung dieses Bildes ganz anders äußert. Bezeichnenderweise weiß Dr. Beenken von dieser Äußerung eines Unparteiischen nichts.

ten: bei allem Respekt vor Bodes Namen, einen Ton, wie dieser ihn in seinem Artikel angeschlagen, wäre man jenseits des Kanals nicht gewöhnt und man schätze ihn nicht.

Ich kann ein Gefühl der Beschämung nicht unterdrücken, wenn ich sehe, auf welchem Tiefstand literarischer Gesittung wir seitdem angelangt sind, wenn ein solches Elaborat wie das des Leipziger Dozenten möglich ist — und nicht alleinsteht. Was an anderer Stelle und von anderen Seiten letzthin veröffentlicht worden ist, hält oft das gleiche Niveau. Das schlimmste daran aber ist, wie mir scheinen will, daß auch Universitätslehrer sich solchen Treibens schuldig machen.

Gronau

*

Das Thema, um das es geht, um das aber G.s Entgegnung in einem weiten Bogen herumgeht, heißt: „Kunstwissenschaft und Expertise.“ Der von mir Angegriffene mißversteht noch die Situation. Es geht nicht so sehr um ihn als Person, es geht — in erster Linie wenigstens — nicht um Bellini und auch um wissenschaftliche Standpunkte nicht.

Daß in einem Kampfe, der heute um der Ehre und des Ansehens der deutschen Kunstwissenschaft willen gekämpft werden muß, gerade ich gegen G. das Wort führte, ist im Grunde ein Zufall. Auf die allzumenschliche Polemik G.s gegen meine Person und den Versuch, meine wissenschaftliche Leistung herabzusetzen, gehe ich daher nicht ein.* Zur Sache sei dieses gesagt: Zu Bellini-Problemen, die ich als ernstlich wissenschaftlich strittig und zugleich als streitwürdig anerkennen kann, haben meine Bemerkungen über G.s Buch überhaupt nicht Stellung genommen. Ich hatte meine persönliche Ansicht, daß weit mehr als die Hälfte der von G. abgebildeten Werke verdächtig ist, nie von dem Pinsel des Malers berührt worden zu sein, absichtlich zurückgehalten und geschrieben: fast die Hälfte der Seiten zeige Bilder, die offenkundig nicht von B. seien. Eine Aufzählung unterließ ich deshalb, weil dies vorerst auf B. spezialisierteren Kollegen zusteht. Mit deren Meinung weiß ich die meine — wenigstens über die von mir bezeichnete Menge von Bildern — grundsätzlich in Einklang. Ich darf daher einfach auf weitere Auseinandersetzungen mit G.s Klassiker verweisen, die, wenn ich nicht irre, in der „Deutschen Literaturzeitung“** und in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ früher oder später erscheinen werden. Sind diese erschienen, werde auch ich mich zu Einzelnem äußern.

Eine bestimmte Gruppe von Kunstkennern sieht es als ihre Aufgabe an, auf die überlieferten und kritisch faßbaren Malernamen alle vorhandenen Bilder aufzuteilen. Andere halten die Möglichkeit einer solchen Aufteilung nicht für gegeben, weil sie sich bestimmter Grenzen der historischen Feststellungsmöglichkeiten bewußt sind. Ihnen erscheint es daher als ein völlig unkritisches Verlangen, daß man dort überall einen anderen Meisternamen parat haben soll, wo zu dem Namen Bellini „Nein“ gesagt werden muß. Sie wissen von einer umfassend und sehr unabhängig vom Meister tätigen Werkstatt, in deren Produkten nach etwas wie persönlichem Stil zu suchen, oft vergebliches Unterfangen sein dürfte. Sie wissen von schlechthin Minderwertigem, von geoder verfälschten Bildern, Sachen, bei denen die Frage nach dem „Meister“ vollends absurd ist.

Es gibt wissenschaftliche Standpunkte, die einander gegenüberstehen, und die Verschiedenheit der Gesichtswinkel erweist sich meistens als fruchtbar. Es gibt wissenschaftliche Irrtümer, und wir begehen sie alle. Wer dazu kommt, sie selbst einzusehen, wird sie als ein gewisses Kapital wissenschaftlicher und menschlicher Erfahrung gern in der Erinnerung behalten und sich zu ihnen bekennen. Auf die Irrtümer anderer aufmerksam zu machen, öffentlich, wenn auch sie in die Öffentlichkeit drangen, ist wissenschaftliche Pflicht. Widerlegung ist zum mindesten Aufgabe. Widerlegung aber ist da nicht mehr am Platze, wo der Idee der Wissenschaft und der freien wissenschaftlichen Entscheidung von außen her Abbruch geschieht. Wo der über eine Frage Urteilende im Falle des Ja-Sagens eine fünfstellige Liresumme erhält, die ihm im Falle des Nein-Sagens sicher verloren geht, wo sich unter solchen Bedingungen eine Bereitschaft zum Ja-Sagen entwickelt, die mit wissenschaftlicher Verantwortung nicht mehr vereinbar ist, da ist Widerlegung unmöglich, da gibt es nur eines noch: Kampf, d. h. rücksichtslose Anprangerung.

Die Gutgläubigkeit bei der einzelnen wissenschaftlichen Entscheidung des Bellini-Experten G. sei nicht in Zweifel gezogen. Ich glaube zu sehen, wie sie zustande kommt. Dort, wo der historisch geschulte unbefangene Urteiler von vornherein sieht: dies kann nicht B. sein, dort beginnt bei dem Experten die Überlegung: ob nicht doch und vielleicht? Wo bei jenem zum „Nein“ eine einzige, vielleicht sehr kurze Prüfung genügt, setzt seine Gründlichkeit ein. Er prüft wiederholt, und allmählich kommt er zum „Ja“, oder ein anfänglich noch mit Zweifeln behaftetes „Ja“ wird sicher und mutig. Die Wiederholung der Prüfung wird zur subjektiven Rechtfertigung.

Nicht im einzelnen Urteilsakt vollzieht sich der Sündenfall, vielmehr früher, da nämlich, wo der Kenner den ersten Vertrag mit dem Händler schließt, wo er sich zum ersten Male finanziell an dem Bilde beteiligen läßt, das er beurteilen soll, oder wo er sich im Falle des positiven Urteils

* Der nicht orientierte Leser soll nur eines wissen: wie es um das „Elaborat dieses Herrn“ steht, nämlich meine Besprechung der Publikation: „Das unbekannte Meisterwerk“ im Beiblatt der „Zeitschrift für bildende Kunst“. Ich hatte hier unter anderem die Aufnahme eines von Berenson, L. Venturi und Valentiner veröffentlichten „Masaccio“, immerhin durch drei Aufsätze über den Meister zu einem Urteile legitimiert, als Mißgriff bezeichnet. Der von mir geäußerte Verdacht, daß das Bild eine sehr weitgehende moderne Verfälschung sei, wurde mir inzwischen von direkt unterrichteten Seiten bestätigt. Aus einem fragmentarisch erhaltenen alten Bilde wurde der „Masaccio“ künstlich gemacht. Eine Aufdeckung der Affäre unterbleibt, weil die Person eines der Hauptbeteiligten aus menschlichen Gründen Schonung verdient. Wenn man in einer solchen Sache der Ansicht von drei privilegierten Kennern widerspricht und auch ein paar anderen ihrer Zuschreibungen die Gefolgschaft verweigert, so heißt das: „Überheblichkeit“ und „nach links und rechts Zensuren erteilen“. Das Recht, mitzureden, wird einem bestritten. G. scheint sich mit Experten halbgefälschter Bilder bemerkenswert solidarisch zu fühlen.

** In Heft 15 inzwischen herausgekommen.

ein Honorar sichert, das im Falle eines negativen nie zu erhalten sein würde. Ist eine dieser Handlungen geschehen, so ist ein Zurück nicht mehr möglich, die Grundlagen einer nur dem wissenschaftlichen Gewissen verantwortlichen Kritik sind für immer zerstört.

G.s Entrüstung über den „Ton" meines Angriffs täuscht über die Tatsache hinweg, daß der Beschuldigte an wesentlichen Punkten seine Verteidigung unterlassen zu dürfen glaubt. Die Diskrepanz der kritischen Standpunkte 1909 und 1930 wird nicht geleugnet. G. gesteht sie stillschweigend zu. Auch macht er nicht den Versuch, die Tatsache einer Abhängigkeit seiner Person vom Handel in Abrede zu stellen, die 1930 bestand, aller Wahrscheinlichkeit nach aber 1909, wenigstens in diesem Ausmaße, nicht.

Zu seiner Verteidigung weist G. darauf hin, daß bei einer Anzahl der von mir zurückgewiesenen Zuschreibungen die Meinung anderer Gelehrter neben der seinen stehe. Eben dies hatte ich loyalerweise selber geschrieben. Aber es empfiehlt sich, einmal nachzulesen, wie sich zum Beispiel Crowe und Cavalcaselle über G.s S. 23 und S. 87 wirklich geäußert haben, wie die Qualitäten des einen Bildes so beschrieben werden, daß man sich über seine Belassung in B.s Oeuvre nur wundern kann, während bei dem anderen im Prado die nur noch stellenweise ursprüngliche Erhaltung betont wird, die G. auch hier unerwähnt läßt.

Im Falle des Stuttgarter Bildes sucht G. — anmerkungsweise — Deckung hinter einer Äußerung des „Burlington"-Schriftleiters (auf die auch ich mit dem — in G.s Zitat unterschlagenen — Worte „Erörterung" angespielt hatte), der in diesem Falle aber keineswegs zuständig ist und der selber seinen Mitarbeiter v. Hadeln zu decken bemüht war. Man wird es begreiflich finden, wenn ich auf G.s eigene Meinung mehr Gewicht lege. In einem Briefe vom 15. VIII. 1927 erklärt G., er wisse nicht, was neuere Restauration an dem Bilde geändert habe. Er „vermute aber, daß es in Berlin abgedeckt wurde und als man sich von dem — in Langes Katalog hervorgehobenen — Zustand überzeugt hatte, wieder zugemalt wurde". G. hat demnach die gegen das Bild vorgebrachten schweren Bedenken im wesentlichen selber geteilt. Er hat sie trotzdem in seinem Buche verschwiegen. Verschwiegen auch einem etwaigen Käufer des Bildes, der Mitteilung solcher Bedenken von G. als gelehrtem Gutachter moralisch zu fordern berechtigt wäre, doppelt und dreifach pflichtwidrig, wenn G. vorher eine dem Bilde beigelegte Expertise geschrieben hatte, die vielleicht gutgläubig von diesen Bedenken noch nichts enthielt. Der eine Hinweis: „Burlington Mag. 1927, S. 152" hätte genügt. G. aber hat nur S. 4 ff., d. h. nur die positive Beurteilung des Bildes durch v. Hadeln zitiert. Zu der von ihm gewagten Ausrede, „eine wesentlich persönliche Polemik anzuführen", habe er keine Veranlassung gehabt, ist jeder Kommentar überflüssig.

G.s Erwiderung zählt die Bilder auf, über deren Erhaltung sein Buch Auskünfte gibt, alle sind in öffentlichem Besitz. Von der trotz ihres Zustandes immer noch unsäglich herrlichen „Madonna degli Alberetti" heißt es: „durch Restauration besonders schwer mitgenommen". Es ist mir unmöglich zu glauben, daß G. ehrlicherweise der Meinung sein kann, seine „abgedeckte" und „wieder zugemalte" S. 164 und andere Objekte des Handels seien weniger „schwer mitgenommen". So niedrig schätze ich das Unterscheidungsvermögen selbst eines „Kenners von Weltruf" nicht ein.

Trotz allem: Vorwürfe von der gleichen Schwere, wie sie jüngst gegen einen anderen erhoben wurden, spreche ich gegen G. nicht aus. Es sei auch nicht verkannt, daß der Gelehrte G. fortwährend noch integre und unser Wissen fördernde Forschungsarbeit leistet. Aber daneben konnte dieser „Bellini" entstehen, für den im ganzen nicht der Gelehrte, sondern der Experte G. verantwortlich ist. Der Experte wollte sich und seine Tätigkeit wissenschaftlich legitimieren; aber an der Unverträglichkeit außerwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Interessen an den Objekten scheitert sein Buch. Der Experte verriet sich selber, und so rief er — da das Buch gerade im Augenblick des Kampfes um die Reinhaltung unserer Wissenschaft erschien — einen Angriff hervor, den der Gelehrte G. und diejenigen, die nur die eine Seite seiner Person und nicht auch die andere zu sehen vermögen, für ungerecht halten, der aber, da es jetzt auf eine Sache ankommt, die über allem Persönlichen steht, nicht ungerecht ist.

H. Beenken



WANDTEPPICH, NORDDEUTSCH (?), UM 1540. 81:390 cm
SAMMLUNG MARCZELL VON NEMES. VERSTEIGERUNG IN MÜNCHEN VOM 16.—19. JUNI



UNSTAUSSTELLUNGEN

WIEN

Die Ausstellung „europäischer Plastik“ im Hagenbund ist ein verdienstvoller Versuch und eine bedeutende Anregung für Wien, wenngleich das weitgespannte Programm in der Ausführung mancherlei Beeinträchtigung erfahren hat; der Zufall der Erreichbarkeit und die Rücksicht auf die Kosten haben die Ansätze zu einer wirklichen Übersicht aufgehoben und eine richtige Verteilung der Akzente verhindert. Von Lebenden sind Barlach, Haller, Kolbe, Sintenis, Fiori, Maillol, Despiau, Mestrović, Minne, von jüngst Verstorbenen Lehmbruck und die beiden Tschechen Štursa und Gutfreund entsprechend vertreten, von älteren Künstlern Barye, Rodin, Degas, Renoir, Max Klinger hinreichend oder übermäßig vorhanden. Malerplastik und malerische Plastik überwiegen, manche Werke erscheinen in einem minderen Material, als sie gedacht waren; die Grenze zwischen Produktion und Reproduktion schwimmt bisweilen. Aber selbst diese Mängel vermögen ein wenig verwöhntes Publikum auf das Echte und Vollgültige zu stoßen. —

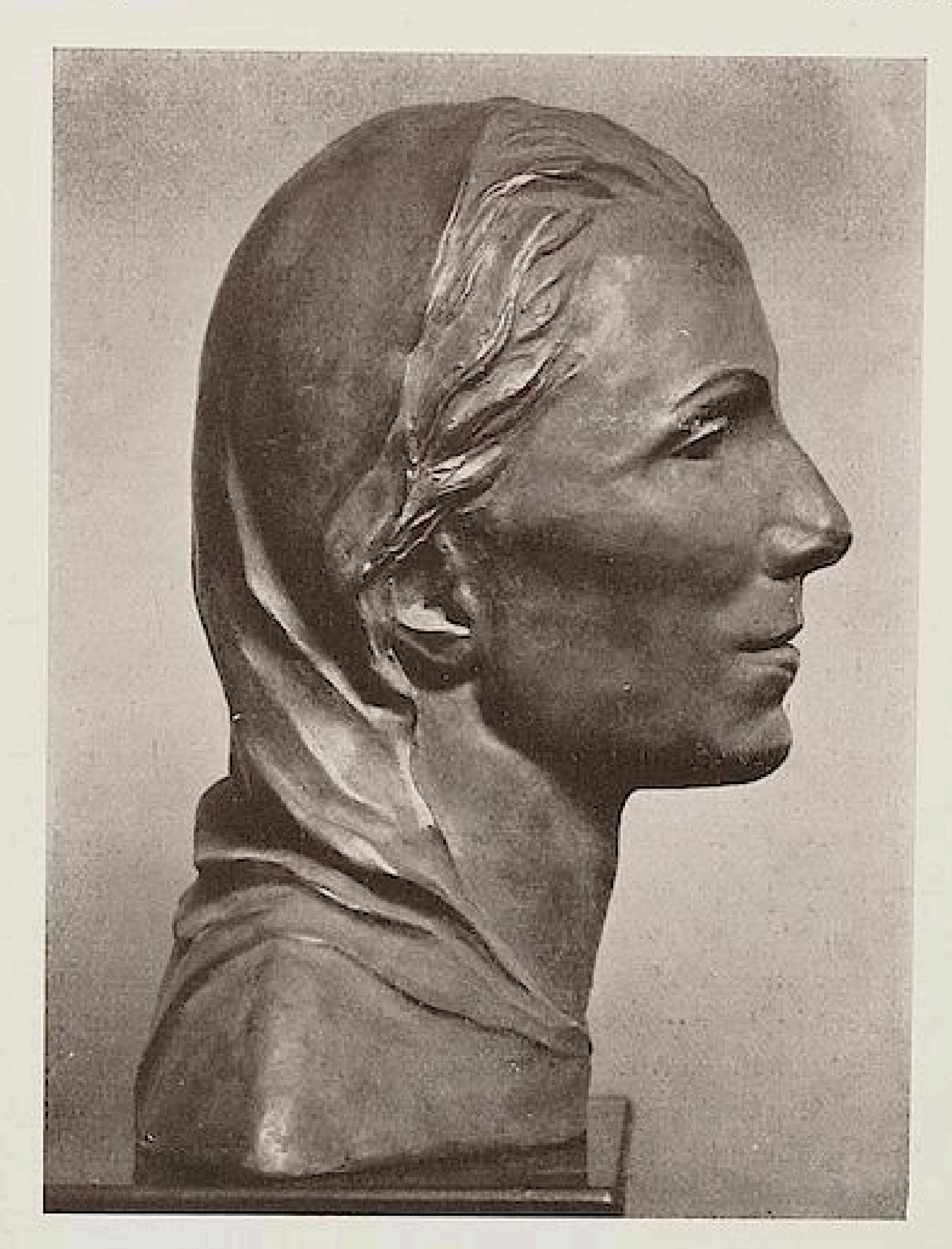
Pädagogik treibt auch eine hübsche kleine Ausstellung der Österreichischen Galerie, die den Wiener Salon von vor hundert Jahren rekonstruiert; „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der österreichisch kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bey St. Anna im Jahre 1830,“ werden, so weit erreichbar, nach dem alten Katalog und mit der alten Numerierung in drei Zimmern gezeigt; um den Eindruck des wiedergekehrten Gestern zu vervollständigen, sind dem Umdruck des alten Katalogs noch ein paar Rezensionen von anno dazumal angehängt. So sehen wir die Ausstellung mit den Augen von heute und von damals.

1830 war, wie Haberditzl im Vorwort zum Katalog anführt, ein bedeutsames Jahr für Wien; „um diese Zeit befreite sich die Alt-Wiener Malerei zu klarer Wirklichkeitsanschauung in den Grenzen eines bürgerlichen Milieus. Klassizistische und romantische Ideen haben an der Ausstellung von 1830 keinen wesentlichen Anteil mehr. Die hervorragendsten Vertreter süddeutscher Romantik, Ferdinand Olivier und M. Schwind, verlegen in diesem Jahr ihre Tätigkeit von Wien nach München. Rudolf Alt, Amerling, Danhauser, Fendi, Gauermann und Waldmüller werden als Repräsentanten der künftigen Entwicklung der Alt-Wiener Malerei auf dieser Ausstellung zum erstenmal deutlich erkennbar.“ Aber wenn wir auch mit der Erfahrung rückgewandter Propheten an die Werke dieser führenden Künstler herantreten, so fällt es uns doch schwer, ihnen gerecht zu werden; das Milieu, aus dem die Auslesearbeit von hundert Jahren sie gelöst hat, nimmt sie wieder zurück, wenn die uns geläufige Einstellung auf die überragenden Einzelnen gehemmt wird. Inmitten des alten Ensembles wirken die Stars beinahe komisch wie dieses.

Auch in Paris gab es im vorigen Jahr einen Rückblick auf die Kunst von 1830; zum Jubiläum der Romantik fand die große Delacroix-Ausstellung im Louvre statt. Eine Vergleichung mit diesem Ereignis wäre ungerecht; dort das Lebenswerk eines einsamen schaffenden Titanen, hier ein paar liebenswürdige Kleinigkeiten unter verstaubten Nichtigkeiten. Man müßte versuchen, sich Delacroix' Liberté neben Delaroches Kindern des Königs Eduard, Devérias Tod der Jeanne d'Arc, Decamps Patrouille und türkischem Haus, L. Roberts Ernte usf. vorzustellen, die alle im Salon von 1830 waren . . .

Die Sezession zeigt eine von Jens Thiis, dem Direktor der Galerie von Oslo, zusammengestellte instruktive Ausstellung norwegischer Malerei von heute; das Vorwort, das er dem Katalog beigegeben hat, klingt in einen Wunsch für die norwegische Malkunst aus: Fortschreiten auf dem von internationalen Eindrücken befreiten Weg des nationalen Schaffens. Dieser Wunsch steht nicht nur mit der Ausstellung, sondern auch mit der entwicklungsgeschichtlichen Skizze Thiis' selbst in einigem Widerspruch; Augenschein und Überlegung lehren, daß die norwegische Malerei von Dahl bis zur Gegenwart in steter Verbindung mit der deutschen und französischen Kunst gestanden und aus diesem internationalen zu einem nationalen Stil nur dann aufgelaufen ist, wenn die Größe der eigenen Leistungen für die anderen Völker vorbildlich geworden ist. Munch, der am tiefsten im allgemein Europäischen wurzelt, ist der norwegischeste Künstler, weil er Europa am meisten gegeben hat; er ist der größte nationale Maler, weil er der größte Maler der Nation ist. Auch in dieser Ausstellung ist er unbedingt überlegen.

H. Tietze



GEORG EHRLICH, BILDNIS D. v. S. BRONZE



GEORG EHRLICH, ÖSTERREICHISCHE LANDSCHAFT

LEIPZIG

Der Kunstverein hat die Reihe seiner Ausstellungen aus privatem Besitz mit einer Auswahl von Bildern aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts fortgesetzt. An Hand solcher Ausstellungen läßt sich noch am ehesten ein Bild von der Aufnahmekraft und dem Aufnahmewillen einer Stadt gewinnen. Was sofort auffällt, sind die fehlenden Überraschungen, die etwa in Süddeutschland auch heute noch jede solche Ausstellung bietet.

Hier in Leipzig bleibt man höchstens vor den feinen Bildern des Weimarer Buchholz erstaunt stehen, die einem der seltenen wirklichen Sammler gehören, der mit eigenen Augen sucht und sich nicht auf festgelegte Werte verläßt.

An altem Besitz, der ebenfalls Überraschungen bergen könnte, ist Leipzig für die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts immer ärmer geworden. An „gewachsenem" Sammelgut sind nur zwei Bilder von Marées aus altem Fiedlerschen Besitz zu nennen, zusammen mit der Büste Fiedlers von Hildebrand. Unter dem Neubesitz entscheidet sich ein Geschmack für die neueren Berliner, ein anderer für das München der Leiblzeit, Geschmacksrichtungen, die sich deutlich mit gewissen Besitzerschichten — hier der beweglichere Handel, dort der eingesessene Verleger und Industrielle — decken.

Obwohl Leipzig geographisch Berlin viel näher als München liegt, ergibt sich der stärkere Einfluß der Kunststadt München, dem gegenüber auch Dresden weit zurücktreten muß. Gegenüber diesem konservativen Geschmack hat es neue Kunst schwer, in Leipzig Boden zu fassen. Die nächste, die Moderne zeigende Ausstellung, wird sich auf eine intellektuelle Mittelschicht stützen müssen, deren kleines Budget ihren größeren Enthusiasmus nicht immer wettzumachen vermag.

Um die beiden prachtvollen Porträts von Leibl gruppieren sich die starken Persönlichkeiten seines Kreises: Trübner mit sechs, Thoma mit sieben, Schuch mit zwei Bildern, und geben der Ausstellung das Gewicht ihrer schweren, kraftvoll aufgefaßten Malerei. Die Bilder von Böcklin, Marées, Feuerbach vertreten viel weniger glücklich die Deutsch-Römer. In besonders feinen Beispielen vergegenwärtigt Uhde mit Habermann das spätere München. Menzel, Liebermann mit dreizehn Bildern, Corinth, Slevogt und Leistikow bieten, da bis auf Liebermann die maßgebenden Stücke fehlen, nicht den Widerpart, den, historisch gesehen, die Norddeutsche der Süddeutschen Schule gehalten hat. Die Bedeutung des Leiblkreises dem Kunstfreund in schönen Beispielen wieder einmal vor Augen zu stellen und den Leipziger Sammlern ihre Richtungen und Möglichkeiten deutlicher zu zeigen, ist das Verdienst der Ausstellung.

Bei Heinrich Barchfeld sieht man eine kleine Kollektion von Bildern und Zeichnungen des in Chemnitz lebenden Deutschböhmen E. Th. W. Stein. Man ist leicht geneigt, diese in sehr zarten Tönen entwickelten Bilder ihrer französisch scheinenden Haltung wegen abzulehnen. Doch steckt unter dem zarten Schleier von Grau verborgen ein Vorrat eigener farbiger und gegenständlicher Beobachtung, der sich in einem größeren Frauenbild (Hochformat) stärker befestigt.

Erhard Göpel

MÜNCHEN

Caspari stellte einen jungen Münchner: Hermann Mayrhofer-Passau vor. Der Künstler kommt aus der Schule von Gustav Britsch-Eugen Kornmann, der er wohl in erster Linie das Gepflegte und die technische Gediegenheit seiner Zeichnung verdankt. Eine Gefahr wird — besonders in der Malerei und in den frühen graphischen Arbeiten Mayrhofers — deutlich: die streng methodische Verwendung künstlerischer Mittel droht die offenbar vorhandene ursprüngliche Begabung zu bildlicher Aussage zu absorbieren, so daß eine rein technische Akribie bliebe. Die letzten Lithos haben an Unmittelbarkeit des Ausdrucks entschieden gewonnen, allerdings ohne schon das Technische der inneren Bildvorstellung ganz ein- und unterzuordnen. — Im Graphischen Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke war Schmidt-Rottluff ausgestellt, seit einer Schau bei Goltz 1915 das erstemal wieder in München in größerer Zusammenfassung des gemalten und graphischen Werks. Die Auswahl stellte vor allem die neueren Werke heraus, die unbefangener dem Natureindruck nachgehen und in der bildhaften Umsetzung weniger gewaltsam erscheinen. Sie sind freier und damit im ganzen eindringlicher geworden.

Der Bayrische Kunstgewerbeverein veranstaltete in der Städtischen Galerie eine Ausstellung der Münchner Berufs- und Fachschulen. Sie bekundete den intensiven Fortgang der durch Kerchensteiner eingeleiteten Reformarbeit. In der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker und der graphischen Berufsschule unter Leitung Paul Renners, in den



HERMANN MAYRHOFER-PASSAU, „DER CLOWN FREUT SICH“, LITHOGRAPHIE. 1931

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON CASPARI, MÜNCHEN

Berufsschulen für Holzbearbeitung unter Max Wiederanders und des Malerhandwerks unter Otto Rückert hat sich die streng fachliche, auf sinngemäße Materialherstellung gerichtete, den neuzeitlichen praktischen Bedürfnissen angeschlossene Werkmannserziehung durchgesetzt gegen die alte, ein werkunabhängiges, fachfremdes Entwerfertum mit künstlerischen Ambitionen fördernde akademische Erziehung. Nicht im gleichen Maße kann dies der Berufsschule für Metallbearbeitung und Holzbildnerei unter Leitung von Senf nachgerühmt werden, wo die Schüler teilweise noch zum Kopieren historischer Stilformen angehalten werden. — Eine gleichzeitige Ausstellung von Schülerarbeiten der Staatsschule für angewandte Kunst machte die Grenzen, ja den Bankerott der akademisch-künstlerischen Erziehung sinnfällig. Sie ist möglich in der übrigens von Preetorius gut geleiteten Theaterklasse, und hat bei Buntpapier, Batik, Mode allenfalls noch eine gewisse Berechtigung. Aber auch hier und überall, wo der Zeichentisch hinter der eigentlichen Werkarbeit zurückzutreten hätte, haben wir den leidigen Zwitter Kunst-Gewerbe in Reinkultur, insbesondere natürlich an einer vom Geiste der Gegenwart ziemlich unberührten Schule. — Als Nachfolger des verstorbenen Eduard Pfeiffer, der bis kurz vor Kriegsende Lehrer am Kunstgewerbemuseum in Berlin war, wurde an die Staatsschule für angewandte Kunst der Münchner Architekt Georg Buchner, ein Vertreter der traditionalistischen Richtung, berufen. H. Eckstein

HANNOVER

Man darf es der 99. Großen Kunstausstellung des Kunstvereins Hannover nicht zum Vorwurf machen, daß viel durchschnittliche Arbeiten die Säle füllen; das ist unvermeidlich. Hervorheben aber soll man, daß erstaunlich viele Werke das Niveau überragen. Nicht nur von den Händen jener schon lange bekannten, mit Namen und Bedeutung sicher bestehenden Künstler, wie Levy, Kars, Seiffert-Wattenberg, Caspar, Heckel, Kaus, Herbig und Kolbe, sondern auch von den jungen Führern einer Vorhut neuer Gesinnung Feibusch, Fuhr, Gilles, Dörries und Marcks.

Es ist sehr zu begrüßen, daß gerade einigen von diesen Jungen ihre Qualität offiziell attestiert worden ist durch die Preisverteilung, die am 10. März durch eine Jury vorgenommen wurde. Außer dem alljährlichen Tramm-Preis des Kunstvereins von 2000 Mark, der an Joachim Karsch für sein „Stehendes Mädchen“ gegeben wurde, hatte in diesem Jahre wieder die Firma Günther Wagner einen 2000-Mark-Preis gestiftet, der unter vier Künstler geteilt wurde: an



HERMANN MAYRHOFER-PASSAU, LACHENDE FRAU LITHOGRAPHIE. 1930

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON CASPARI, MÜNCHEN

Arnold Bode für sein „Stilleben mit spanischem Krug“, an Bruno Krauskopf für sein „Frauenbildnis“, an Seiffert-Wattenberg für „Blumen am Meer“ und an Hermann Scheuernstuhl für seinen „Marmorkopf“.

Georg Hoeltje

BAD HOMBURG

Am 19. April wurde der Ausstellungszyklus 1931 mit der Ausstellung „Mittelrheinische Landschaftsmalerei von 1750 bis 1930“ eröffnet, auf die im nächsten Heft genauer eingegangen werden soll.

NEUES AUS AMERIKA

Die zweite von Maud Dale arrangierte Ausstellung im Museum of French Art umfaßte Bilder von Braque, Leger und Picasso. Leger ist mit Arbeiten von 1913 bis 1930 vertreten, Braque mit Bildern von 1925 bis 1929, die zehn Werke von Picasso entstammen den Phasen seines Schaffens von 1901 bis 1929.

Vom 13. März bis zum 26. April fand die „German Painting and Sculpture“-Ausstellung im Museum of Modern Art statt. Sie war die umfangreichste und beste Ausstellung, die bisher von deutscher moderner Kunst in Amerika gezeigt worden ist. Auch kam sie in einem psychologisch günstigen Augenblick, weil der jüngsten Pariser Kunst gegenüber eine gewisse Ermüdung eingetreten ist und weil die deutschen Leistungen auf den verschiedensten Gebieten sich eben jetzt großer Achtung erfreuen. Vertreten waren 28 deutsche Maler und Bildhauer. Der Katalog war ausgezeichnet gemacht, er wurde eingeleitet durch eine Vorrede vom Direktor des Museums Alfred H. Barr jr. und enthielt viele sachlich wertvolle Mitteilungen. Die ernst zu nehmenden Zeitungen sprachen sich sehr günstig über die Ausstellung und über deutsche Kunst aus, sie stellen die neue deutsche Kunst zum Teil der jungen französischen gleich. Oft wird bedauert, daß Liebermann, Corinth und Slevogt nicht mit ausgestellt worden sind.

Der Besuch der Ausstellung war gut; in der ersten Woche wurden 7000 Personen gezählt. Die Bilder sind gut gehängt, die Plastiken wirkungsvoll aufgestellt. Gut vertreten ist vor allem Beckmann, der allgemein geschätzt wird; gut vertreten und gehängt ist auch Klee. Viele Freunde findet Dix, auch wird Franz Marc gefeiert. Etwas wie einen Erfolg hat Barlach. Kolbe ist hier längst anerkannt.

Der „Deputy State Tax Commissioner“ (das ist ein hoher staatlicher Steuerbeamter) hat den Wert der dem Metropolitan Museum zugefallenen Havemeyer Collection eingeschätzt. Danach beträgt der Gesamtwert der von der verstorbenen Mrs. Havemeyer vermachten Kunstwerke 3489461 Dollars, und der Wert der von ihrem Sohn außerdem geschenkten Werke beträgt 311711 Dollars. Im einzelnen sind die Rembrandts durchschnittlich mit 200000 Dollars bewertet, zwei Bilder von Hals mit je 75000, Gojas „Majas auf dem Balkon“ mit 150000, zwei Rubens mit je 50000, ein Corot mit 30000, ein Cranach mit 20000, zwei Cézannes mit je 15000, ein Ballett von Degas mit 30000, ein Pastell von ihm: „Tänzerinnen an der Barre“, mit 75000, sieben Bilder von Monet mit 5000 bis 20000, Manets „Christus zwischen Engeln“ mit 35000, andere Manets mit 25000 und 15000 Dollars usw.

Dr. Hermann Post (New York)

Nachdem der erste Versuch, deutsche Graphik in Nordamerika zu zeigen, durch die Hilfe W. Valentiners günstig ausgefallen ist, hat der Verein deutscher Buchkünstler in Leipzig unter Mitarbeit von L. W. Gutbier eine neue Ausstellung in New York veranstaltet, die den Kreis von Liebermann, Slevogt, Gaul, Zille, Meid, Kollwitz bis Pechstein, Jaeckel, Dix, Hofer, Heckel, Schmidt-Rottluff, Grosz, Kokoschka, Beckmann, Klee usw. umfaßt. Diese Ausstellung hatte guten Erfolg beim Publikum und in der Presse. Museen und Sammler haben gekauft, von 39 Künstlern wurden rund 100 Blätter erworben. Die Ausstellung wandert weiter durch mehrere amerikanische Museen; die Carl Schurz Foundation leitet 150 Blätter deutscher Graphik zu Lehrzwecken durch die Hochschulen des Landes.

RIEMENSCHNEIDER-AUSSTELLUNG IM PROVINZIAL-MUSEUM HANNOVER

Riemenschneider ist am 8. Juli 1531 in Würzburg gestorben. Aus Anlaß dieses vierhundertjährigen Todestages und um den aus Osterode stammenden Niedersachsen zu ehren, hat sich die Direktion des Provinzial-Museums zu einer Gedächtnisausstellung in diesem Jahre entschlossen. Da die Schau mit einer Ausstellung des Luitpold-Museums in Würzburg konkurriert, überdies Hauptwerke des Meisters: Grabdenkmäler, Altäre, Steinplastiken usw. überhaupt nicht ausleihbar sind, wäre es günstiger gewesen, sich auf eine Darstellung der Zusammenhänge des Meisters mit seiner Heimat zu beschränken, anstatt eine wahllose Zusammenkunft von Stücken, deren man gerade habhaft werden konnte, zustande kommen zu lassen. Ein genauer durchdachter Plan hätte sehr wohl die vermutlich vorwürzburgischen Arbeiten einerseits und die von Riemenschneider beeinflußten, in Niedersachsen geschaffenen Werke andererseits zusammenstellen können. So erscheinen ein paar — keineswegs alle — Beispiele des Deutschen Museums und anderer öffentlicher Anstalten und es bleibt ein keineswegs befriedigender Ausschnitt, der unter der Flagge Riemenschneider ebensogut in London oder in Nürnberg hätte gezeigt werden können.

Immerhin ist die Möglichkeit, sonst selten vereinte Arbeiten zusammen zu sehen, dankbar zu begrüßen. Die Jugendwerke sind mit den Alabasterarbeiten (Verkündigung, Sammlung von Goldschmidt-Rotschild, Frankfurt; Maria-Magdalena, Roselius-Haus, Bremen; Louvre-Madonna) gut vertreten. Von allen „frühen“ Werken sind die Reliefs des Munnerstädter Altars: „Christus beim Pharisäer Simon“, Privatbesitz, Berlin, und „Christus Maria Magdalena erscheinend“, Deutsches Museum, Berlin; vor allem aber die reizvolle, kleine Madonna mit Kind der Sammlung Ullmann, Frankfurt, erwähnenswert. Die Epoche der — nach Bier — sogenannten „reifen“ Werke vertritt mit einer eigenhändigen Leistung nur das Fragment der trauernden Frauen, Stuttgart. Die Spätperiode veranschaulichen außer den Statuen aus dem Besitz des Provinzial-Museums selbst vor allem die weibliche Heilige der Sammlung Rossin, Berlin, und die heilige Elisabeth des Germanischen Museums Nürnberg. Eine Reihe von zweifelhaften und Werkstattarbeiten ist mit ausgestellt.

V. C. H.

CHRONIK

In dem Rechtsstreit des Architekten Moritz Ernst Lesser gegen den Eigentümer des Eden-Hotels, der einen Auf- und Anbau durch fremde Hand hatte vornehmen lassen, ist ein Urteilsspruch gefällt worden, der das Interesse der Allgemeinheit beansprucht. Es ist für Recht erkannt worden, daß es unzulässig sei, das Bauwerk eines Architekten, sofern ihm künstlerischer Wert zugebilligt wird, durch einen anderen Baukünstler in seinem ursprünglichen Bestande verändern zu lassen. Es wird dem Bauherrn die freie Verfügung über sein Eigentum also entzogen, und es wird ihm untersagt, etwaigem Wandel seiner künstlerischen Anschauungen zu einem späteren Zeitpunkt durch Berufung eines ihm nun genehmeren Architekten zu folgen. Er darf sein Haus zwar verkaufen oder abreißen, er darf es aber nicht nach eigenem Belieben umbauen lassen.

Der gesunde Kern, der in dem Gedanken eines solchen Kunstschutzes nicht verkannt werden soll, wird zum Widersinn, wenn der Schutz der individuellen Leistung als Hindernis von Fortschritt und Entwicklung sich auswirkt. Gewiß wird es nicht leicht sein, zwischen den Rechten des Künstlers, auf denen ein Teil seiner wirtschaftlichen Existenz beruht, und dem Rechte der Allgemeinheit, das in diesem Falle nichts anderes ist als das Recht der Kunst selbst, den Weg der Mitte zu finden. Aber gerade die Entwicklung der neuen Baukunst, die selbst nicht so sehr Schöpfung einzelner als das gemeinsame Werk vieler einander gegenseitig stützender Kräfte ist, zeigt deutlich die Krisis des übersteigerten Individualismus in der Kunst, der früher oder später auch die Rechtsprechung Rechnung zu tragen genötigt sein wird.

*

Am 26. Oktober 1925 war im Hotel Drouot ein Bild Henri Rousseaus, „Die schlafende Zigeunerin" zu dem Aufsehen erregenden Preise von 520000 fr. versteigert worden. Wie in eingeweihten Kreisen bald bekannt wurde, war das Bild in der Tat nicht verkauft und der Preis keineswegs bezahlt worden. An diesen Fall hat sich nun ein interessanter Prozeß geknüpft. Bekanntlich billigt das französische Gesetz seit dem Dezember 1920 dem Künstler oder seinen Nachkommen innerhalb einer bestimmten Schutzfrist einen Anteil an dem Erlös öffentlich versteigerter Werke seiner Hand zu. Dieses Recht wurde von der Tochter Rousseaus geltend gemacht, von dem Verkäufer jedoch verweigert, mit der Begründung, das Bild sei in der Auktion zurückgezogen worden. Das Pariser Gericht hat nun entschieden, daß der schuldige Anteil den Erben auszuzahlen sei, da ein Bild nur dann als rechtmäßig zurückgezogen anzusehen sei, wenn dies in der Versteigerung unzweideutig zum Ausdruck gebracht worden sei. Es mußten neben der Abgabe an die Erbin auch sämtliche Gebühren und Steuern für den Verkauf nachträglich entrichtet werden. Trotz des Einwandes von seiten der Verteidigung, daß die strikte Anwendung des Gesetzes das französische Auktionswesen zu schädigen geeignet sei, fällte das Gericht sein Urteil unter ausdrücklichem Hinweis auf die Gefahren für die Moral des Handels, die sich aus den üblichen Verschleierungspraktiken ergeben.

*

Unsere Erörterung gewisser Mißstände des Auktionswesens (in Heft IV) haben in interessierten Kreisen einen starken Widerhall gefunden. Die D.A.Z. gibt in Nr. 120 vom 16. 3. 31 eine Zuschrift aus Kunsthändlerkreisen wieder, die sich unseren Standpunkt im wesentlichen zu eigen macht, nur darin widerspricht, daß sie die Forderung aufstellt, es solle jedes Kunstwerk mit seinem Limit ausgerufen werden. Wenn wir für niedrigere Ausrufspreise eintraten, so geschah es selbstverständlich nicht, um den Mißbrauch des künstlichen Treibens der Preise gutzuheißen, sondern um nicht die anregende Wirkung erster Gebote zu unterbinden. Beträgt das Limit etwa 1000 Mark, und wird mit 600 Mark ausgerufen, so läßt sich im Eifer des Bietens ein Käufer, der vielleicht nur 800 Mark anzulegen gedachte, verleiten, seinen Satz zu überschreiten, während er sich bei einem Ausrufspreis von 1000 M. vermutlich an dem Angebot gar nicht beteiligt hätte. Die Atmosphäre des Auktionssaales auszunützen, wird man billigerweise den Versteigerer nicht hindern dürfen. —r.

DEUTSCHE ROMANTIK 1931

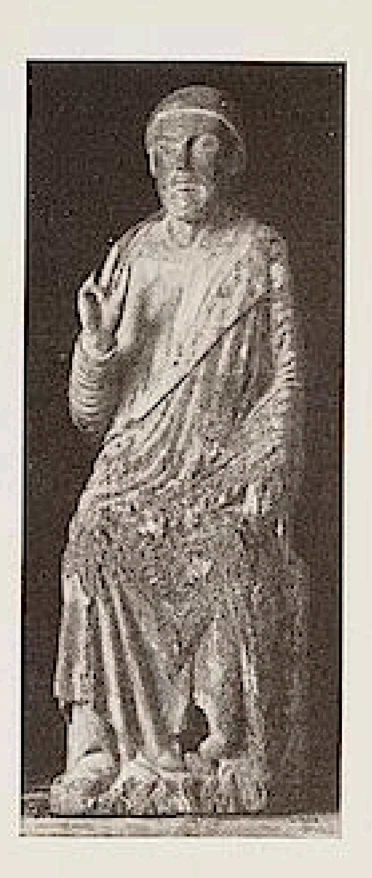
Der sechzigjährige Paul Schultze-Naumburg, der sich vor 1900 als Maler nicht zu besonderer Geltung bringen konnte, der dann von der Welle der kunstgewerblichen Bewegung in die Höhe gehoben wurde, sich Verdienste und Verdienst erwarb, indem er (ursprünglich „welsche") Bauformen des achtzehnten Jahrhunderts harmlos bourgeoisierte und der so das Kunststück fertig brachte, als Amateurarchitekt fortschrittlich zu scheinen, während er de facto reaktionär war, dieser enthusiastische Opportunist hat nun den späten Ehrgeiz entwickelt, in der nationalistischen Bewegung als ein Reichskunstwart hervorzutreten. Als ein praeceptor germaniae. Er regiert die Weimarer Staatliche Kunsthochschule, nachdem diese „gesäubert" worden ist, er hat beifällig zugesehen, wie aus dem Weimarer Museum alle Kunstwerke entfernt wurden, die er für undeutsch hält und er durchpilgert Deutschland — von der Donau bis zum Belt —, um in Lichtvorträgen zu zeigen, wie herrlich deutsch-nordisch die Kunst im Mittelalter war und wie verdorben „ostisch" und „mongoloid" sie jetzt ist. Am liebsten zeigt dieser ewige Gymnasiast Skulpturen des dreizehnten Jahrhunderts aus Bamberg und Straßburg. Ohne zu verraten — oder zu wissen —, daß diese Kunstwerke mehr europäisch als deutsch sind, daß sie unmittelbar mit den Skulpturen in Reims und Chartres zusammenhängen, also mit der Kunst des „Erbfeindes". Solchen klassischen Werken stellt er dann problematische Gebilde der neuesten Kunst tendenzvoll gegenüber und gibt sie dem Gelächter preis. Anspruchsloser kann man, was den Ehrgeiz der Leistung betrifft, nicht sein. Diesem kunstpolitischen Infantilismus gegenüber waren einst Vertreter des deutschen Gemüts wie Avenarius oder gar wie Langbehn geradezu Götter.

Gegen diese patriotischen Flachheiten zu kämpfen, lohnt sich kaum, so laut sie auch hinausgeschrien werden. Es handelt sich um eine Oberflächenerscheinung, die sehr bald wieder verschwinden wird. Interessant ist etwas anderes. Es ist die innere Verwandtschaft dieser Gesinnungsromantik mit

dem, was sie bekämpft. Oder umgekehrt: es ist die grundsätzliche Übereinstimmung vieler von denen, die Schultze-Naumburg heftig ablehnen, mit ihrem Gegner. Das Amüsante ist, wie sehr sich die Melodie hier und dort oft ähnelt, wenn auch die politisch-weltanschaulichen Vorzeichen und infolgedessen die Vokabeln sehr verschieden sind. Ausschlaggebend ist auf beiden Seiten das Verlangen nach Seele, Gehalt und Gemüt. Ob dort mit Max Klinger und Böcklin exemplifiziert wird und hier etwa mit Nolde, das ist im Grunde Jacke wie Hose. Die heftig Streitenden sitzen in demselben Boot; sie sind alle Vertreter einer Romantik, die mit den Generationen nur das äußere Kleid wechselt, die aber immer gleich kunstfremd bleibt. Was Schultze-Naumburg tut, wenn er den Bamberger Reiter benutzt, um seinen primanerhaften Wallungen eine Folie zu schaffen, ist nichts anderes, als wenn ein ganz moderner Kunstdoktor die Zeichnungen des jungen Kokoschka oder die Bilder des späten Corinth den Werken des alten Rembrandt gleichsetzt, oder wenn Klee als ein Messias neuer Malerei gepriesen wird. Hier und dort herrscht dieselbe geistige Besoffenheit, derselbe Hurrah-Radikalismus, der in Kunstwerken nicht die ihnen eigentümliche Bedeutung sucht, sondern gewaltsam eine weltanschaulich gefärbte Bedeutung hineinlegt.

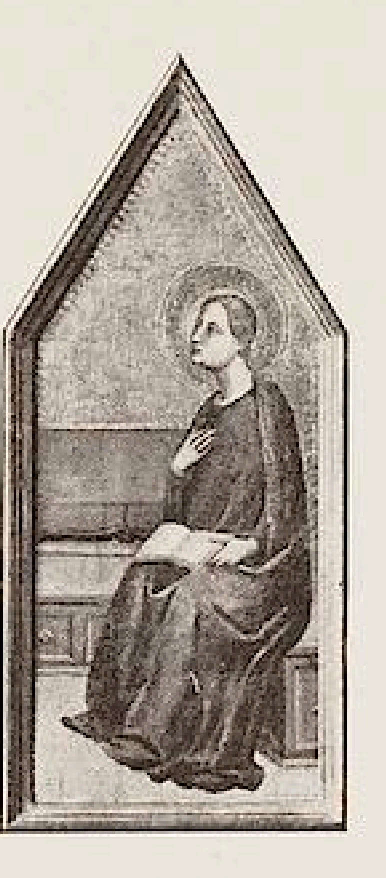
Seit bald dreißig Jahren bekämpft „Kunst und Künstler" die geistige Fäulnis, die in aller ideologischen Romantik dieser Art enthalten ist. Darum hat man uns früher undeutsch genannt und nennt uns heute rückständig. Rückständig und undeutsch in der Kunst ist aber immer nur das Schlechte — alles Schlechte, welcher Tendenz es auch immer diene. Fortschrittlich aber, im lebendigen Sinne des Wortes, ist ohne weiteres alles Gute und Begabte — alles, ohne Ausnahme, ob alt oder neu. Es kommt darauf an, das Begabte zu erkennen. Aber da liegt eben der Haken!

Karl Scheffler



SITZENDER PETRUS. ITALIENISCH
HOLZ. ERSTE HÄLFTE DES 13. JAHRH.
138 cm HOCH





AGNOLO GADDI, VERKÜNDIGUNG. HOLZ
44 cm HOCH



MARIA MIT KIND
KÖLNISCH UM 1300
HOLZ. 76 cm HOCH

SAMMLUNG MARCZELL VON NEMES. VERSTEIGERUNG IN MÜNCHEN VOM 16.—19. JUNI



AUKTIONSNACHRICHTEN

DIE SAMMLUNG M. VON NEMES

VON

HANS ECKSTEIN

Die auf den 16. Juni und die folgenden Tage angesetzte Auktion der Sammlung Nemes begegnet schon der Persönlichkeit des Sammlers wegen, die Hans Wendland in Heft III von „Kunst und Künstler" geschildert hat, lebhaftem Interesse. Kaum wieder hat früher oder später ein Sammler auf die deutsche Kunstwelt eine so große Wirkung ausgeübt wie Nemes mit den Ausstellungen seiner ersten Sammlung in München und Düsseldorf, wo die Grecos und Tizians neben Manet, Cézanne und den Impressionisten erschienen. Einer derart erregenden Aktualität entbehrt der jetzige Bestand der Nemes'schen Sammlung aus zwei Gründen: einmal liegt heute ein gleicherweise erregendes Problem in der Kunst kaum vor, dann aber war Nemes nach der Veräußerung seiner Sammlung, zu der er sich schweren Herzens entschließen mußte, nie mehr so frei in der Wahl wie damals. Die nun durch die Häuser Paul Cassirer, Hugo Helbing und Mensing & Sohn (Frederic Muller) in München zur Auktion gelangende Sammlung ist wesentlich in den Nachkriegsjahren entstanden. Die Nemes-Auktion in Amsterdam 1928 umfaßte nur einen kleinen Teil dessen, was Nemes seinerzeit besaß, und seitdem ist seine Sammlung ständig gewachsen. So hat Nemes das Madonnenbild, das zuerst dem Verrocchio, heute dem Filippo Lippi zugeschrieben wird, vor zwei Jahren auf der Auktion Spiridon, den einzigen

Greco und die beiden Rembrandts, die er hinterlassen hat, mehrere Objekte aus der Sammlung Figdor erst in der letzten Zeit, nicht lange vor seinem Tode erworben. Eine Impressionistensammlung hat er nicht mehr anlegen können. Im Nachlaß fehlen die großen Meister des neunzehnten Jahrhunderts in vollgültigen Werken ganz. Eine schöne Landschaft von Courbet, Zeichnungen von Degas, ein guter Fatin-Latour, ein kleiner Pissarro erinnern — ein schwacher Abglanz — noch an Nemes' erste große, mit Recht so berühmte Impressionisten-Sammlung.

Jedoch wird die Erwartung, Tizian, Tintoretto, Greco, Tiepolo, Guardi, Rembrandt zu begegnen, nicht enttäuscht. Überraschend ist die große Zahl schöner früher Italiener und altdeutscher Bildtafeln. Einzigartig, sowohl was Qualität als auch was den Umfang betrifft, ist die Sammlung alter Stoffe: gotischer Meßgewänder, italienischer Samtbrokate des fünfzehnten Jahrhunderts (darunter die wundervolle venetianische Kasel in mehrfarbigem Samt mit Tierornamenten aus der Sammlung Figdor), osmanische Samtdecken, Wandteppiche aus Flandern, Deutschland, Frankreich (darunter der Wappenteppich aus Flandern nach Entwurf des D. Teniers des Jüngeren mit der Fama von J. Leclerc), orientalische Knüpfteppiche usw. Reichhaltig an kostbaren Objekten sind auch Nemes' Sammlungen von figuralen Porzellanen (darunter das einzig bekannte Exemplar der Meißner Liebesgruppe von Kändler um 1740) und von Schmelzmalereien des sechzehnten Jahrhunderts (Limoges), die größtenteils aus der Sammlung Alfred Pringsheim-München stammen.

Die Sammlung von Skulpturen, mit spätromanischen beginnend und bis ins achtzehnte Jahrhundert führend, enthält nicht nur typische, sondern auch viele in Auffassung und Qualität sehr bemerkenswerte Objekte. Es sei in Kürze nur eben hingewiesen auf einen sitzenden Petrus in Holz, eine ausgezeichnete und in ihrem oberen Teile gut erhaltene italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, auf eine oberitalienische Plastik aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts aus der Emilia, auf einen stehenden Heiligen mit Modell einer befestigten Stadt, auf die sehr schöne frühkölnische Madonna mit Kind (um 1300), auf eine vermutlich schwäbische Anna Selbdritt vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, auf einen nach einem Stich des Meisters E. S. gearbeiteten rheinischen St. Sebastian (um 1480), auf die beiden Stücke aus einer bayrischen Kreuzigungsgruppe aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und endlich noch auf das florentinische Madonnenrelief von zauberhafter Anmut, das, um 1450 entstanden, einige oberitalienische Züge aufweist.



RELIEF, HOLZ. FLORENTINISCH UM 1450. 64:39 cm. SAMMLUNG M. V. NEMES. VERSTEIGERUNG IN MÜNCHEN VOM 16.—19. JUNI

Die Gemäldesammlung hat ihre Höhepunkte zweifellos in Greco, dem großartigen Historienbilde Rembrandts, in Tizian, Guardi, Fra Angelico. Das Engelkonzert von Greco ist das Teilstück einer Verkündigung, deren Hauptstück Marqués de Urquijo in Madrid besitzt; es hat die flammende Farbe und den ekstatischen Schwung der Spätzeit und höchsten Reife des Meisters. Neben dem 1635 datierten, mehrfach ausgestellt gewesenen großartigen „Fabius Maximus" trifft man von Rembrandt ein wichtiges Frühwerk, die signierte und 1635 datierte Saskia als Athene. Die Danae des Tizian, ein Werk des malerisch reichen Spätstils des Meisters, steht in der Komposition und Malweise dem Wiener Danaebild am nächsten, dem es nach Gronau, der das Bild der Sammlung Nemes für eigenhändig erklärt, sogar überlegen ist. Tizians Venus mit dem Spiegel, wovon eine Variante in der Eremitage ist, hing lange Zeit als Leihgabe in der alten Pinakothek, wodurch es allgemein bekannt wurde. Das gleiche gilt von Francesco Guardis Bankett zu Ehren der Grafen des Nordens, das eines der vier Bilder ist, die Guardi anläßlich der Festlichkeiten zu Ehren des Großfürsten Paul und der Großfürstin Maria Feodorowna in Venedig 1782 gemalt hat. Tintoretto ist mit zwei Porträts vertreten, Tiepolo unter anderem mit einer eigenhändigen, sehr bewegten farbigen Skizze zu dem großen Deckengemälde im Saal der Hellebarden im Madrider Königspalast (1762), Ruysdael mit einer sorgfältig komponierten typischen Landschaft der Spätzeit, Frans Hals mit einem 1640 datierten Männerporträt, Rubens mit der Schlüsselübergabe von 1614; ferner Pieter de Hoogh, Jordaens und andere Niederländer.

Nemes hat mit Eifer auch frühe Italiener gesammelt. Das hervorragendste trecentistische Bild ist die in dem lebhaften Rhythmus leuchtkräftiger Farbflächen und grauer neutraler Zwischentöne außerordentlich reizvolle, dem Fra Angelico zugeschriebene Anbetung. Hervorzuheben wären noch Agnolo Gaddis Verkündigung, eine Predigt Pauli von Fra Angelico, ein Altarwerk des Nardo di Cione.

Kunsthistorisch von höchstem Interesse ist ein rein frontaler männlicher Studienkopf, der allgemein Dürer zugeschrieben wird und nach Friedländer im Zusammenhang mit Dürers Proportionsstudien kurz nach 1500 entstanden ist. Von Cranach ein signiertes, 1538 datiertes Männerbildnis. Sehr eindrucksvoll und Bestrebungen heutiger Malerei begegnend ist ein um 1510 entstandenes französisches Bildnispaar, bei dem vor allem die seltsame Verbindung zeichnerisch linearer Prägnanz mit flächigen Lichtreflexen bemerkenswert ist. Dem Jan Provost wird eine schöne Beweinung zugeschrieben, die lange Zeit in der alten Pinakothek als Leihgabe hing und neuerdings auch durch die vlämische Ausstellung in Antwerpen bekannt geworden ist.

Die von Nemes hinterlassene Sammlung, von deren Umfang und Reichhaltigkeit hier nur eine ungefähre Vorstellung zu vermitteln versucht wurde, scheint auf den ersten Blick von der Eigenwilligkeit ihres Schöpfers gar nichts mehr zu verraten. Sicher ist nicht alles mit Leidenschaft gewählt worden. Wer näher und nur wer sehr genau hinsieht, spürt auch hier noch die starke Gefühlseinstellung durch, die bei Nemes nicht nur, aber doch im Entscheidenden immer mitgesprochen hat und der er seine Erfolge zu verdanken hatte.

DIE VERSTEIGERUNG v. GOLDSCHMIDT-ROTSCHILD

VON

M. EISENSTADT

Die ca. 630 Objekte der Sammlung Erich v. Goldschmidt-Rotschild, die auf der vom 23. bis zum 25. März von den Firmen Ball und Graupe abgehaltenen Versteigerung fast restlos aufgenommen wurden, brachten das beträchtliche Gesamtresultat von etwa 1700000 Mark, woran neben dem vorwiegend interessierten Pariser Kunsthandel auch der deutsche wesentlich beteiligt ist. Schon die erste kleine Abteilung der Gemälde brachte Sensationen: daß Wildenstein-Paris das vorzüglich erhaltene Mädchenbildnis von Drouais (16) gegen schärfste Konkurrenz heimführen würde, war zu erwarten: immerhin überraschte der Preis von 78000 (Taxe: 20000), während Paters Gesellschaftsszenen (17, 18) mit 51000 und 32000, die von einem ausländischen Sammler und Wittekind gezahlt wurden, nur einen Bruchteil der Taxen erzielten. Für A. van de Veldes Flußlandschaft (8) wurden 52000 gegeben, für Gerrit Berkheydes „Kirche in Haarlem" (1) 47000.

Von hoher Qualität waren die Zeichnungen und Aquarelle. Um die Vorzeichnungen von Moreau le jeune zu dem berühmten Stichwerk „Monument du Costume" wurde heiß gekämpft; Sieger blieb Boerner, der das silbrige Interieur des „Accord Parfait" (39) mit 54000 und den „Pari gagne" (40) für 53000 im Auftrage eines Londoner Sammlers eroberte. Der gleichen Firma wurden die beiden amüsanten Cochin-Zeichnungen zugesprochen, das „Kabinett des Antiquars" (33) für 1800 und der „Zeichenunterricht" (32) für 750. Das hübsche Blatt mit vier hochfrisierten Frauenköpfchen von Moreau (40a) erwarb Singer-Prag für 1150. Unter den deutschen Zeichnungen wurde J. E. Riedingers bildmäßiger „Aufbruch zur Parforcejagd" (26) mit 1000 bewertet, Chodowieckis fünfzehn Blatt Illustrationszeichnungen zu „Clarissa Harlowe" (23) mit 2500, zehn Illustrationsblätter für den Lauenburger Kalender (24) mit 1100 Mark.

Die höchsten Preise unter den französischen Farbstichen erreichten zwei berühmte Blätter von Debucourt (52): „Le Compliment" und „Les Bouquets", die 4300 brachten. Janinets frische Farbdrucke (59—63) nach Lavreince erzielten Preise bis zu 2800, für L. M. Bonnets „Rendez-vouz" (46) wurden 2400 gegeben, für Gilles Demarteaus „Lesendes Mädchen" (53) 1300. Die gesuchten Anglerdrucke von William Ward nach Morland (95) stiegen auf 15200, die Pendants mit ländlichen Darstellungen (92, 93, 94) auf 7100, 7400, 7800. Ein sehr gutes Exemplar der „Sophia Western" von J. R. Smith nach Hoppner (85) wurde mit 6100 zugeschlagen, Francesco Bartolozzis „Miß Farren" nach Lawrence (72) mit 8000. Die Brücke nach Francis Wheatlys „Cries of London" (96—101) erzielten Preise zwischen 1600 und 3950 Mark.

Hoch, aber nicht übertrieben waren die Preise für signierte französische Möbel. Den schwarzen Lackschreibtisch um 1730/40 (119) erkämpfte ein Schweizer Sammler für 33000. Einer französischen Sammlerin wurden die edlen Dubois-Möbel zugesprochen, die mit roten und goldenen Chinoiserien dekorierte Schwarzlackkommode (128) für 31000, das Pendant mit Architektur-Chinoiserien (127) für 28000. Den schwarzen Lack-Schreibsekretär des gleichen Meisters, das Innere rot lackiert (123), erwarb Wittekind für 21000. Auf 27000 stieg die Rosenholz- und Palisanderkommode (167) von André Louis Gilbert. Zwei schwarze Lack-Eckschränke (132) von C. J. Dufour wurden mit 12000 zugeschlagen. Ein Paar große Lehnsessel mit Gobelin-Bezügen um 1730 (143) brachten 21000, vier Nußholzsessel um 1730 (139) mit Pointbezug 14500.

Besonders gesucht und hoch bezahlt waren Meißner Porzellane mit Pariser Bronzemontierungen. Popoff-Paris sicherte sich ein Paar Papageien mit Schwertermarke (198), mit melonenförmigen Vasen und Montierung um 1745 für 30700, eine Krinolinengruppe von Kändler (201), montiert auf großer Kaminuhr in Pariser Goldbronze der Louis XV.-Zeit, für 13200. Ein Paar Kändler-Papageien (199), montiert auf dreikerzigen Pariser Leuchtern, wurde auf 13000 gesteigert, ein Paar chinesische Flaschenkürbisvasen (202) in Louis XV.-Goldbronze auf 10200. Ein Satz von drei apfelgrünen Sèvresvasen in vergoldeter Bronze der Louis XVI.-Zeit (206) wurde mit 8100 bewertet. Einen Rekordpreis erzielte das kleine Louis XV.-Schreibzeug (205) auf Schwarzlackplatte mit pastosen Chinoiserien in feuervergoldeter Bronzefassung: es wurde mit 24000 Mark Wittekind zugesprochen.

Deutsche Silberarbeiten erzielten gute Preise: 5800 für einen Augsburger Leuchter um 1720 (218), 3700 für eine zwanzig Jahre später angesetzte Augsburger Tischglocke (221), 2800 für einen Nürnberger Kriegselefanten (213), 2000 Mark für ein Augsburger Schreibzeug um 1730 (219).

Hochgewertet waren Pariser Bronzen: ein Paar Louis XV.-Armleuchter (338) im Meissonnierstil wurden mit 28000 zugeschlagen, ein Paar Régence-Kandelaber mit 10000 (337), ein Paar auf Gouthière zurückgeführte vergoldete Bronzeleuchter (352) 12600, ein Paar Louis XVI.-Wandleuchter (363), Modell von Forestier, für 5300, zwei Leuchtervasen (354) mit knieenden Tritonenkindern und weiblichen Masken 5800, ein Reiseleuchter um 1780 (353) 6000, eine große Louis XVI.-Standuhr (357) 4600 Mark.

Von erlesener Seltenheit waren zahlreiche Porzellane. Eines der schönsten Sèvres-Stücke, eine Suppenterrine um 1757 (427), dem Jahre der Rose-Pompadour-Farbe, mit grün und golden staffiertem Artischockendeckel, ersteigerte Wittekind für 24000. 12000 kostete eine ovale rosa Jardinière (428) des gleichen Jahres mit zartem Blumen- und Früchtedekor, 2000 die apfelgrüne Bouillonterrine (430). Heiß umstritten waren die Meißner Figuren. Für Meißner Gefäße höchster Qualität mit der Augustus Rex-Marke wurden Sensationspreise gezahlt: Wittekind sicherte sich nach scharfem Gefecht die blutroten Bechervasen mit Hafenbildern (582) um 1735 für 46000 und die Bouillonterrine um 1730 (583) mit der Schwertermarke für 19000. Die zwei großen Augustus Rex-Vasen um 1725 (457), deren Bemalung wohl auf J. E. Stadler zurückgeht, wurden mit 14000 zugsprochen, der Satz von drei großen AR-Vasen um 1735 (458) mit 12400. Der kapuzinerbraun glasierte Walzenkrug mit silbervergoldetem Deckel, Chr. Fr. Hörold 1732 (581), stieg auf 10000, die gelben Flaschenkürbisvasen mit der Schwertermarke (459) auf 8500, der Henkelbecher um 1730 (575) auf 5900 Mark.

Der große Erfolg dieser vorzüglich organisierten Auktion wird sicherlich dem Kunsthandelszentrum Berlin zugutekommen.

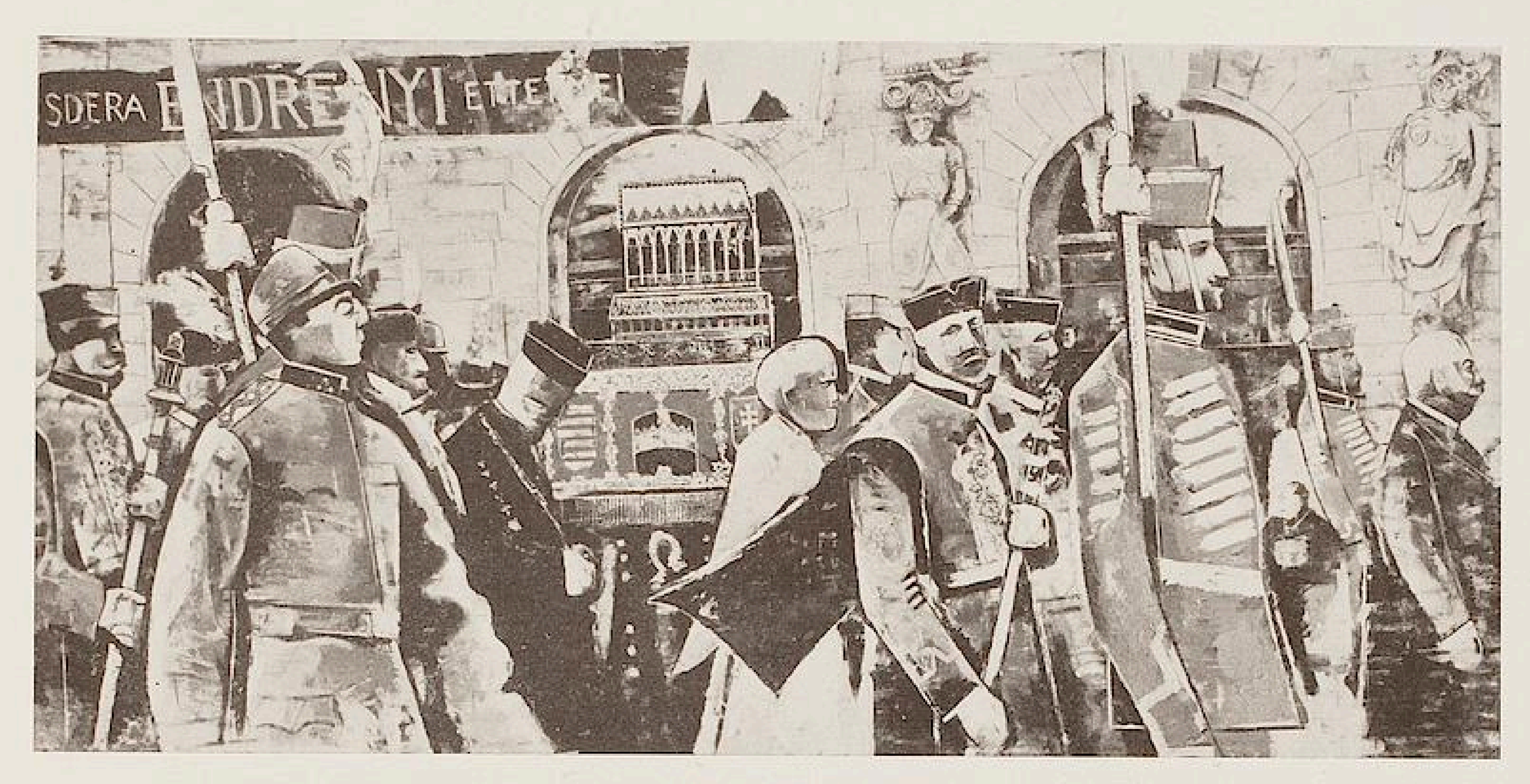
Am 14. April wurde die Berliner Sammlung Jaffé von R. Lepke ausgeboten. Unter den Gemälden erzielte den höchsten Preis, 7800 Mark, G. B. Tiepolos Madonnen-Vision (125). Für Gaudenzio Ferraris „Geburt Christi" (126) wurden 3400 Mark genannt, für Giorgio Vasaris Marientafel (253, aus anderem Besitz) 2600 Mark, für Palma Giovines „Grablegung" (127) 3000 Mark. Die feine Windmühlenlandschaft von Jan Brueghel (137) wurde mit 1800 Mark zugeschlagen, Nicolaes Maes' „Bildnis einer Dame" (136) mit 1800 Mark, Jan Steens Genretafel (250, aus anderem Besitz) mit 7100 Mark, die eigenartige „Kreuzigung" von Frans Francken II (260, aus anderem Besitz) mit 820 Mark, das Doppelbildnis aus Darmstadt von Barthel Bruyn d. J. (251, aus anderem Besitz) mit 9400 Mark.

Am gleichen Tag versteigerte R. Lepke eine Sammlung türkisch-kleinasiatischer Knüpfteppiche aus dem Besitz von Exzellenz Schefik-Pascha-Stambul. Die wegen ihrer Einheitlichkeit interessante kleine Sammlung wurde günstig aufgenommen. Zwei kleinere kleinasiatische Gebetteppiche (170, 163) erwarb das Völkerkundemuseum für 270 und 220 Mark. Zwei Medaillonteppiche aus Smyrna-Ushak (151, 152) um 1800 wurden mit 1700 und 2050 zugesprochen, eine anatolische Nachahmung eines nordpersischen Baumteppichs (194) mit 1860, ein vielleicht von ägyptischen Vorbildern beeinflußter geometrisch gemusterter Wirkteppich (203) mit 1750.

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



WILHELM LEIBL, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG



XAVER FUHR, PROZESSION
MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

XAVER FUHR

VON

KURT KUSENBERG

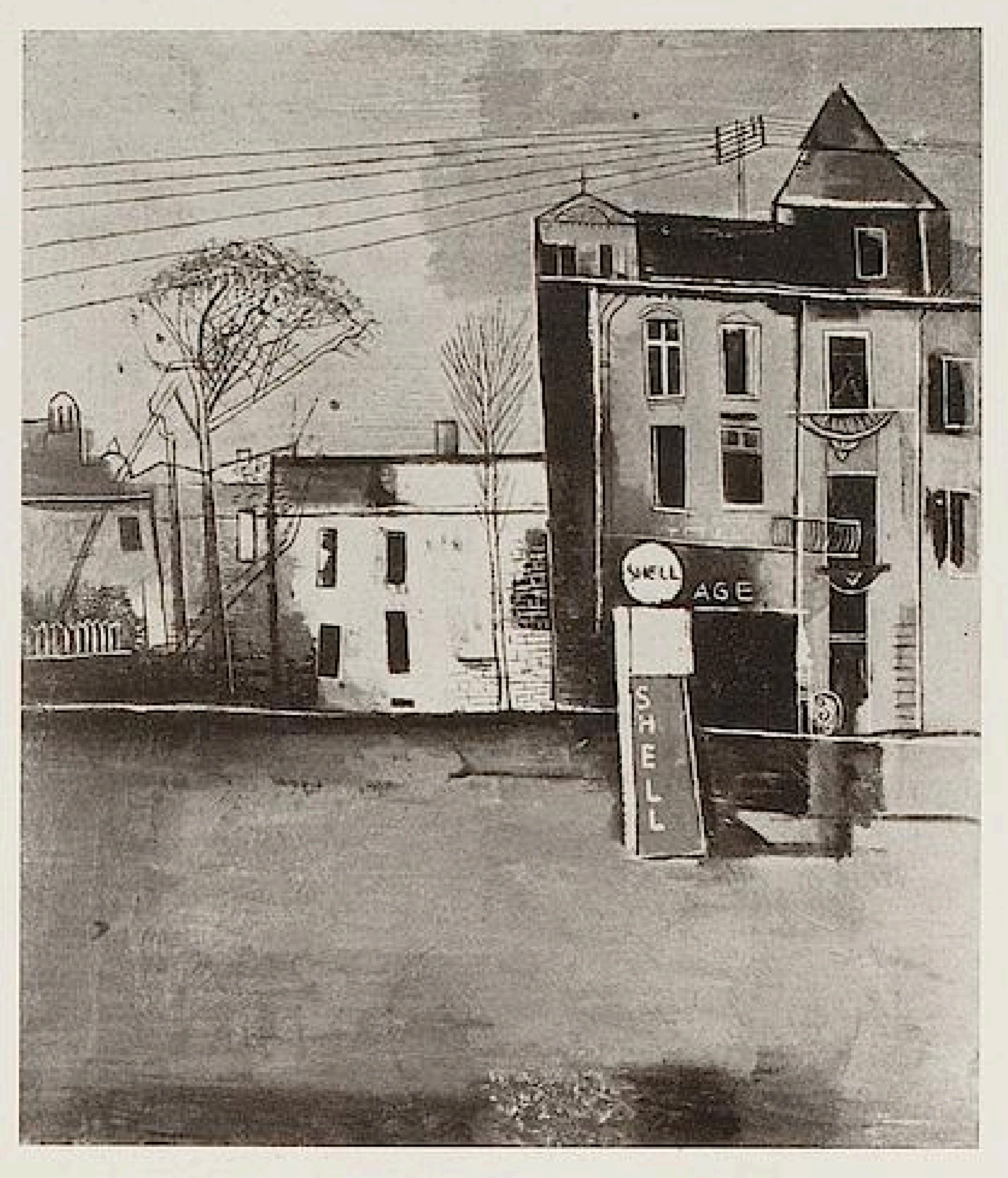
Es ist wenig Biographisches über diesen Maler auszusagen, der seine Bilder nicht signiert und nicht datiert, der Fragen über seine Person und Entwicklung an sein Werk verweist und sich in eine Anonymität zurückzieht, die ihm unbehindertes Schaffen sichern soll. Fuhr ist 1891 in Neckarau geboren und lebt in Mannheim.

Man sucht nach Anknüpfungspunkten für seine Kunst, findet keine, außer solchen, die allgemein in der Malerei unserer Tage fruchtbar wirksam sind, und sieht sich einem ganz und gar eigenartigen Schaffen gegenüber, das sich autodidaktisch abseits der Tagesparolen entwickelt hat und soviel Expressives mit Sachlichem und Konstruktivem verbindet, als zu guten Bildern notwendig ist. Es wäre falsch, der gemeinsamen Bildmotive wegen eine Beziehung zu Utrillo zu suchen, und wir möchten vermeiden, daß das Schlagwort eines Kunstschriftstellers Fuhr mit diesem Namen verknüpft. Utrillo hält sich an die gegebene Erscheinung, holt ihre tektonische Gliederung und ihre malerischen Reize heraus. Er gibt mehr als die Oberfläche des Gegenstandes und weniger als seine Substanz. Man fühlt sich bei seinen Bildern erfrischt, wohlig durchklärt und farbig ergötzt. Die Schönheit der Erscheinung, ihre bloßgelegte, baumeisterliche Gesetzmäßigkeit und der pikante Zusammenklang heiterer Lokalfarben sind in hohem Maße eins mit dem kompositionellen Aufbau und der farbigen Gliederung der Bildfläche. Fuhr, der sich schon von vornherein durch ein wesentlich linear, „unmalerisch" eingestelltes Sehen unterscheidet, steht der Erscheinung unabhängig gegenüber, geht auf Perspektive bedingt und auf Oberflächenreize überhaupt nicht ein, sondern sucht die Struktur der Dinge und ihre vielfach verflochtenen Beziehungen mit sehr spröden Mitteln zu erfassen. Der Ernst, mit dem er der Erscheinung



XAVER FUHR, STADTTOR

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN



XAVER FUHR, SHELLPUMPE

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

auf den Grund geht, sie ihrer Außenwirkung gespenstig entkleidet, steht in konträrem Gegensatz zu der weltfreudigen, eindrucksfrohen Gegenstandsmalerei Utrillos. Als schließlich doch gemeinsamer, anekdotisch dankbarer Zug sei bemerkt, daß sowohl Utrillo als auch Fuhr gelegentlich nach Postkarten gemalt haben.

Das Grundelement in den Bildern Fuhrs ist die Linie, die meist als Gerade oder langgewellte Schlangenlinie auftritt. Wo Flächen gegeneinander abgesetzt sind, empfangen auch sie Bewegung und Präzision durch ihre Konturlinien. Jedes Bild von Fuhr läßt sich auf einige Hauptlinien zurückführen, die messerscharf die Bildfläche schräg zerschneiden und Träger des Kompositionsnetzes sind. Sie bestimmen die außerordentlich verschiedenartige Konzeption der Bilder, deren zwingende Wirkung auf der instinktsicheren oder überlegten Prägnanz eben dieser Hauptlinien beruht; von ihnen aus werden alle übrigen Linien bis in die kleinsten Binnenformen bestimmt, so daß ein ganz präzises Gefüge zustande kommt. Daraus ergibt sich von selbst Fuhrs Unabhängigkeit der Naturerscheinung gegenüber. Zwar verarbeitet er Natureindrücke, die als Skizzen, Erinnerungsbilder oder auch Reproduktionen vorliegen, doch werden sie völlig transponiert, nach Bedürfnis verändert, die Formen werden hinauf- oder hinuntergerückt, schräg gestellt, zurückgedrängt oder herausgeholt, die Perspektiven gebrochen oder übersteigert, bis sie völlig in die Komposition eingegangen sind und alles an der richtigen Stelle sitzt. Die formale und kompositorische Entwicklung ist durch eine fortschreitende Differenzierung bestimmt.

Die Linien sind im einzelnen von einer starken Empfundenheit; sie zu verfolgen, das Gefühl nachzulesen, mit welchem sie bald dünn und nervös hingesetzt, bald kräftig hingezogen sind, ist für das Auge ein unglaublicher Reiz. Diese Handschrift ist so beherrscht, der Kontakt von Kopf und Herz und Hand so unmittelbar, daß die feinsten Schwingungen klar notiert werden, und zwischen Absicht und erzielter Wirkung kaum ein Verlust zu vermuten ist. Die Linien erfüllen eine doppelte Aufgabe: sie bezeichnen die Formbewegung des Gegenstandes und deuten ihn zugleich in die Bildfläche um; er regt sich und bleibt dabei im Bildganzen linear versponnen, flächig verfestigt.

Fuhrs Malweise erinnert an Graphik. Etwa darin, daß er wie ein Lithograph bei der Darstellung einer Wand, von welcher der Verputz abgefallen ist, die Ziegelfugen abwechselnd durch schwarze Linien auf weißem und weiße Linien auf schwarzem Grund angibt. Seine Bilder übertragen jedoch nicht graphische Elemente auf die Leinwand, auf die sie nicht gehören, sondern bleiben völlig materialgerecht. Fuhr zeichnet mit dem Pinsel wie die Chinesen und die Quattrocentisten. Fast immer bilden die Farben Schwarz und Weiß die Grundelemente der Bilder und gliedern im Verein mit dem Liniengefüge die Fläche; die übrigen Farben sind zwischen diese beiden Pole, die auch im einzelnen ständig in den vielfältigsten Variationen gegeneinander ausgespielt und raffiniert kontrastiert werden, förmlich eingespannt, ohne hingegen akzessorisch zu wirken, denn die Komposition bedarf ihrer sparsamen Akzente. Das von Fuhr mit Vorliebe angewandte Mittel harter Kontraste, das sich kompositorisch in jähen Überschneidungen richtungsverschieden bewegter Formen und in der Gegenüberstellung dicht mit Formen gefüllter Partien und großer, freier Flächen ausspricht, kehrt in der malerischen Behandlung wieder, die durch ständiges, hartes Kontrastieren ihre präzise Konsistenz erreicht. Große Flächen bildet Fuhr durch tonige Schattierungen und einen sehr wechselnden, bald dünnen, bald pastosen Auftrag durch, während er bei den Aquarellen oft das Weiß der Blattfläche stehen läßt. Die malerische Entwicklung vollzieht sich in der Richtung auf zunehmende Farbigkeit. Zu den schwarzen, grauen und braunen Tönen, die er anfangs ausschließlich benutzte, tre-

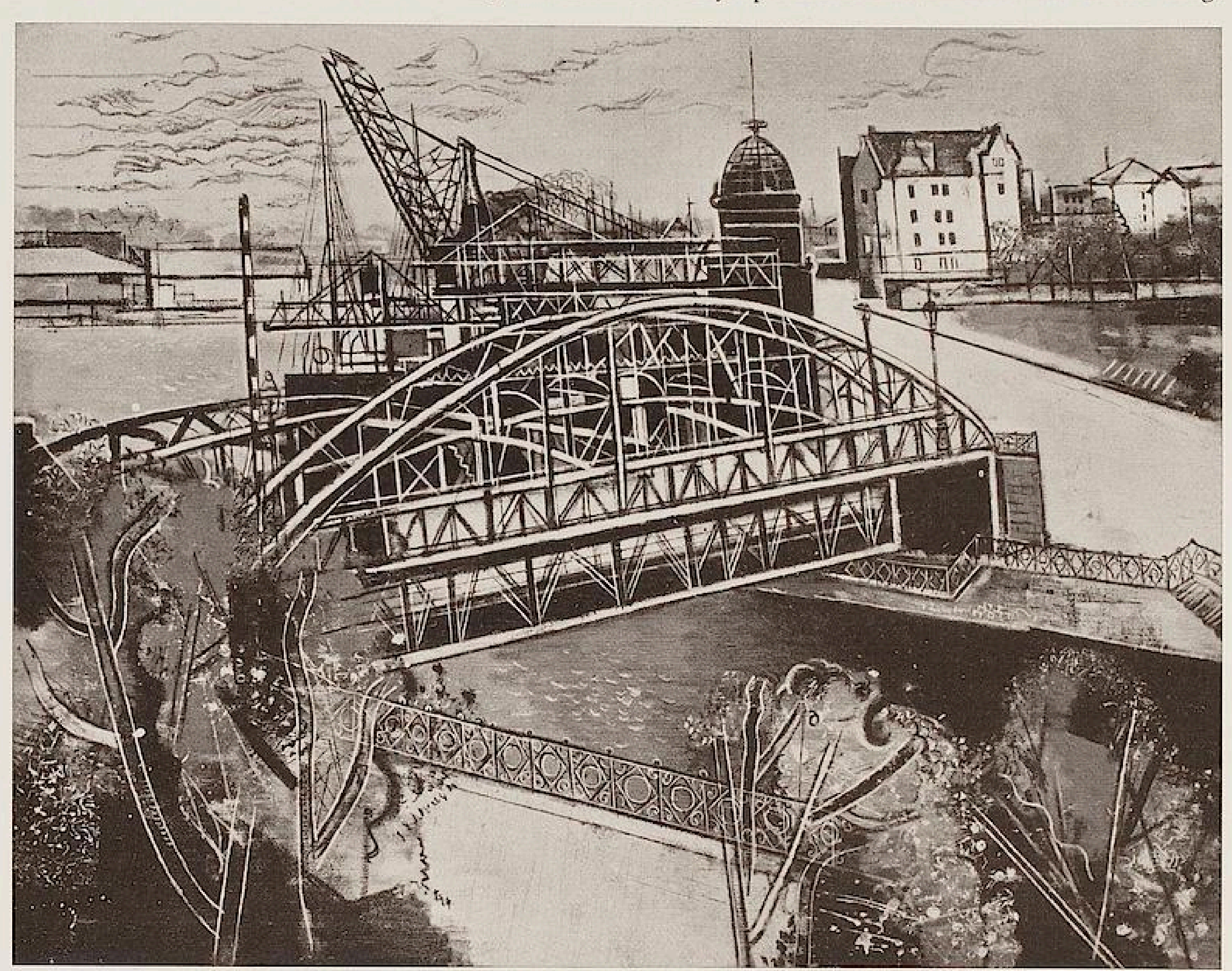


XAVER FUHR, KAI

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

ten Blau und Grün, dann ein erst bräunliches, später intensives Rot, in letzter Zeit auch Hellgelb, Hellbraun und Hellgrün, während das stets verwendete Weiß sich vom Trüben ins kalkig Helle wandelt und durch die Disposition der übrigen Töne in seiner Leuchtkraft mehr und mehr gesteigert wird.

Fuhr wählt sich mit Vorliebe Bauten, einzelne bildnis. Die Straßen sind fast immer menschenleer; vereinzelte Gestalten überqueren sie mitunter schemenhaft durchsichtig und stehen an Eigenleben hinter Laternen und Statuen weit zurück. Mit Sorgfalt werden die Ornamentformen von Wetterfahnen, Kandelabern, Gittern und ähnlichen metallischen Gebilden notiert, deren in Wirklichkeit so unsympathische Lineamente hier einen ausge-



XAVER FUHR, HUBBRÜCKE

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

Häuser und ganze Straßenzüge zum Bildgegenstand. Sie erscheinen bei ihm alle seltsam belebt, sind Individuen mit einer sehr intensiven Physiognomie geworden, in der ein melancholischer, ja fast trostloser Zug vorherrschend ist. Sie blicken aus dunkeln, beängstigenden Fensterhöhlen, regen sich eckig und entsenden gern spitze Türme oder Kuppeln in eine durchsichtige Luft. Die drei mit Zwiebeldächern bedeckten Türme des Bildes „Bergkirche“ wirken wie ein architektonisches Gruppen-

sprochenen Formenreiz gewinnen. Eine besondere Neigung gilt den Telegraphendrähten, die dünn und scharf in Zügen die Bildfläche überqueren. Mit ganz einfachen Mitteln wird auf der „Hubbrücke“ das verflochtene Gewirr von Eisenkonstruktionen dargestellt, die — im Gegensatz zu manchen, beruhigend glatt und zeichenlehrerhaft ausgepinselten Bildern der Neuen Sachlichkeit — den solchen technischen Bauten eigentümlichen Ausdruck essentiell erfassen. Ein kleiner Ausschnitt, wie die

rechte Hintergrundspartie des gleichen Bildes, welche typische Vorstadtatmosphäre mitteilt, genügt, um zu zeigen, wie eine ebenso strenge als fühlsame Technik Stimmungswerte einfängt. Fuhrs Landschaften sind meist hoch von oben gesehen; der Horizont rückt ganz nahe an den oberen Bildrand. Der Vordergrund wird von breit auslaufenden leeren Flächen oder von Formen eingenommen, deren Bewegungszug sich unter dem Standort des Betrachters weiter fortsetzt. Bei Darstellung von Vegetation werden entlaubte Bäume oder zackig silhouettierte Tannen bevorzugt. Laubbäume werden zu tonig verstrichenen Flächen, durch die sich die geraden oder gewellten Linien der Stämme und Äste ziehen; mitunter bleibt die Vegetation unverarbeitete Masse. Die Naturformen werden ins Konstruktive umgedeutet; auf einem Bilde wirkt ein Gebüsch wie ein Haufen Pfeile, auf einem anderen sind Tannen auf fischgerätenartige Grundfiguren zurückgeführt. Die Abneigung gegen unregelmäßige Gebilde spricht sich in den Wolken aus, die als Flecke oder als etwas verlegenes Gekräusel auftreten oder aber — konsequenter — in flächige Farbfelder umgesetzt sind. Mit einem seiner letzten Werke, der „Prozession", verläßt Fuhr seine bisherigen Darstellungsgebiete. Aus leuchtendem Rot, kalkigem Weiß und drohendem Schwarz ersteht ein überaus eindringliches Figurenbreitbild von zwingender Formenkraft.

In Fuhr paart sich nervöse Empfindsamkeit mit einer unerbittlich scharf zufassenden Gestaltungskraft. Seine Bilder haben keine stillvergessenen Winkel, auch keine durch laute Empfindung übertönten Formschwächen. Die Bildfläche ist von oben bis unten intensiv durcharbeitet, durchpflügt, die spröden Gestaltungsmittel üben eine ständige Kontrolle aus. Das formentragende Gerüst liegt jeweils einprägsam, der Arbeitsvorgang klar zutage. Bilder aus fünf Jahren, die uns vorliegen, ergeben bei ständig sich erneuernden und präziser werdenden Darstellungsmitteln eine so geschlossene und überzeugende Abfolge, daß man eine Entwicklung erwarten darf.



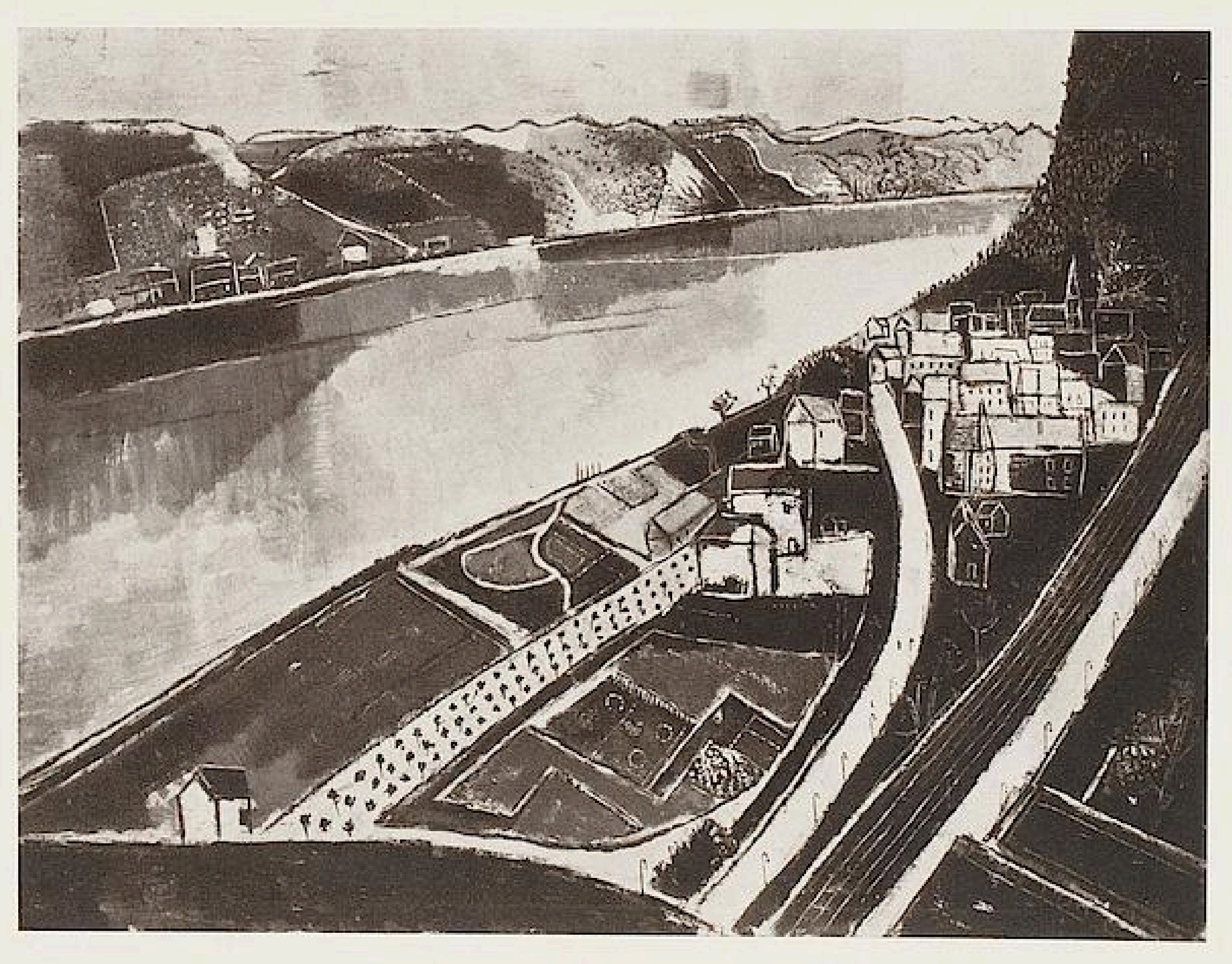
XAVER FUHR, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN



XAVER FUHR, DRESDEN

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN



XAVER FUHR, RHEINLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS VON NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN



ROBERT VORHOELZER UND WALTER SCHMIDT, INNENHOF DER VERSUCHSSIEDELUNG ARNULFSTRASSE IN MÜNCHEN
BAUGENOSSENSCHAFT DES BAYRISCHEN POST- UND TELEGRAPHENVERBANDES

DIE KUNSTSTADT MÜNCHEN UND DAS NEUE BAUEN

VON

HANS ECKSTEIN

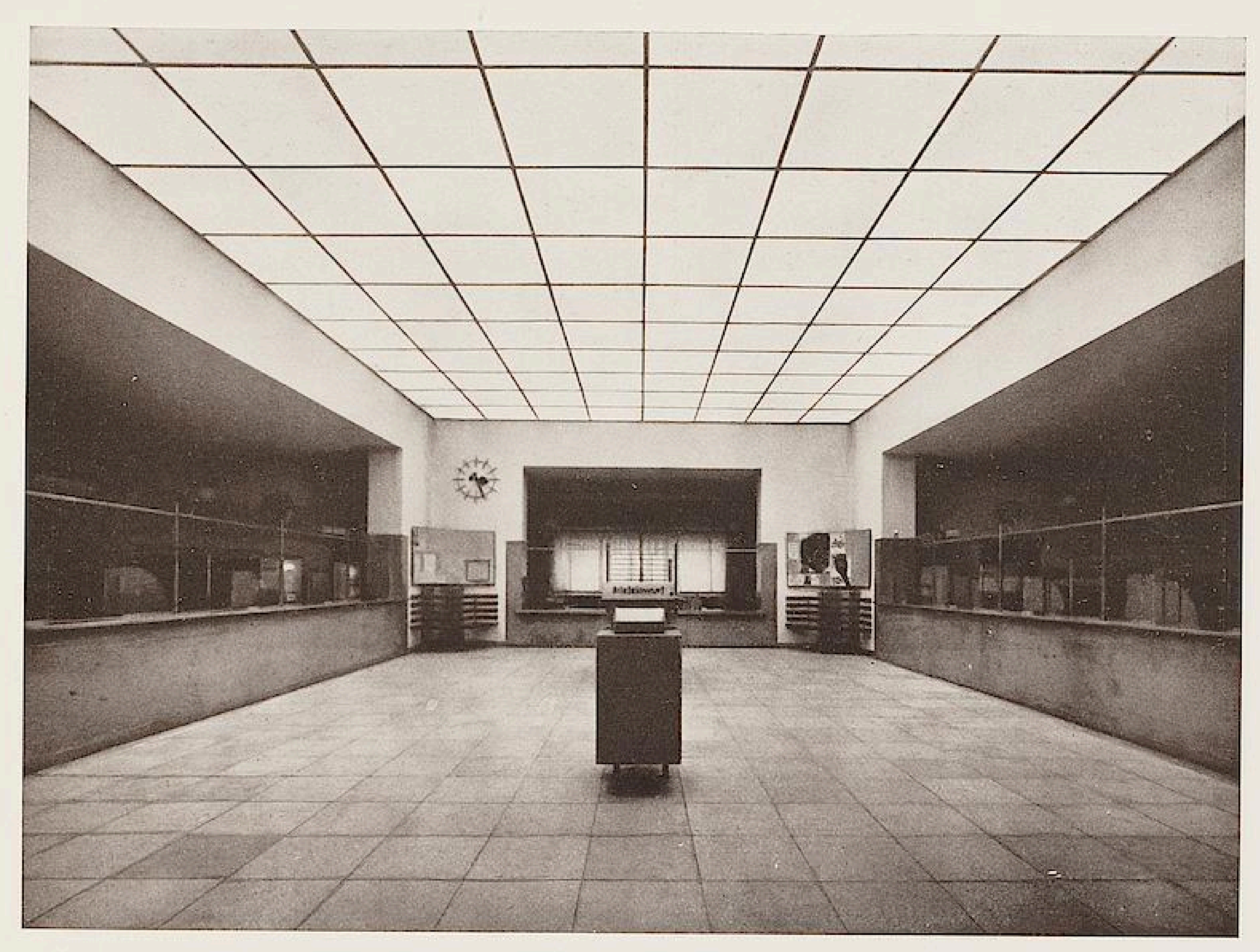
Es wurde gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in München geschmackvoller gebaut als andernorts. Die dekorative Geschicklichkeit eines Gabriel Seidl suchte ihresgleichen. In andern Städten baute sich das Bürgertum dieselben Renaissance- und Barockkulissen. Aber nur in München gaben sie einem in der Freude am schönen Schein sich sorglos tummelnden Leben den natürlichen Rahmen. Die geschichts-, karnevals-, kunsttolle Lenbachzeit gab ihnen einen Sinn, den sie dort entbehren mußten, wo das Leben nüchterner, kahler, sicher aber nicht ungesunder war. An den städtebaulichen Leistungen unter Ludwig I. und Max II., an der mit der Tradition der altstädtischen Bauform radikal brechenden Anlage der Ludwigstraße, die trotz aller klassizistischen Romantik eine eminent moderne Zeitidee verwirklichte, hatte das eigentliche Münchnertum noch keinen entscheidenden Anteil. Seine kulturelle Herrschaft begann erst, als Leibl und die Maler um ihn München verlassen hatten und Lenbach der heimliche Regent der Kunststadt geworden war. Die prunk-, kostüm-, modefreudige Kunst der „Allotria" und die zu ihr gehörende Architektur war ganz nach dem Sinne



ROB. VORHOELZER UND WALTER SCHMIDT, POSTGEBÄUDE IN MÜNCHEN, TEGERNSEER LANDSTRASSE

des Münchner Bürgertums. Die allgemeine Begeisterung, die dieses nun wirklich münchnerisch gewordene München in einer am gefällig Dekorativen Genüge findenden Zeit auslöste, ließ im Münchnertum den Anspruch auf kulturelle Führung groß werden. München hat in der Folgezeit an diesem Anspruch festgehalten — um so krampfhafter, je mehr es den Zusammenhang mit den produktiven Kräften der Zeit verlor. Die neuen Bewegungen sind zwar durch München hindurch-, ja teilweise von ihm ausgegangen, konnten aber in München selbst nicht mehr Boden gewinnen. Das Münchnertum blieb Herr seiner Stadt und sein Geist und Horizont bestimmt das kulturelle Gesicht der Kunststadt bis auf unsere Tage.

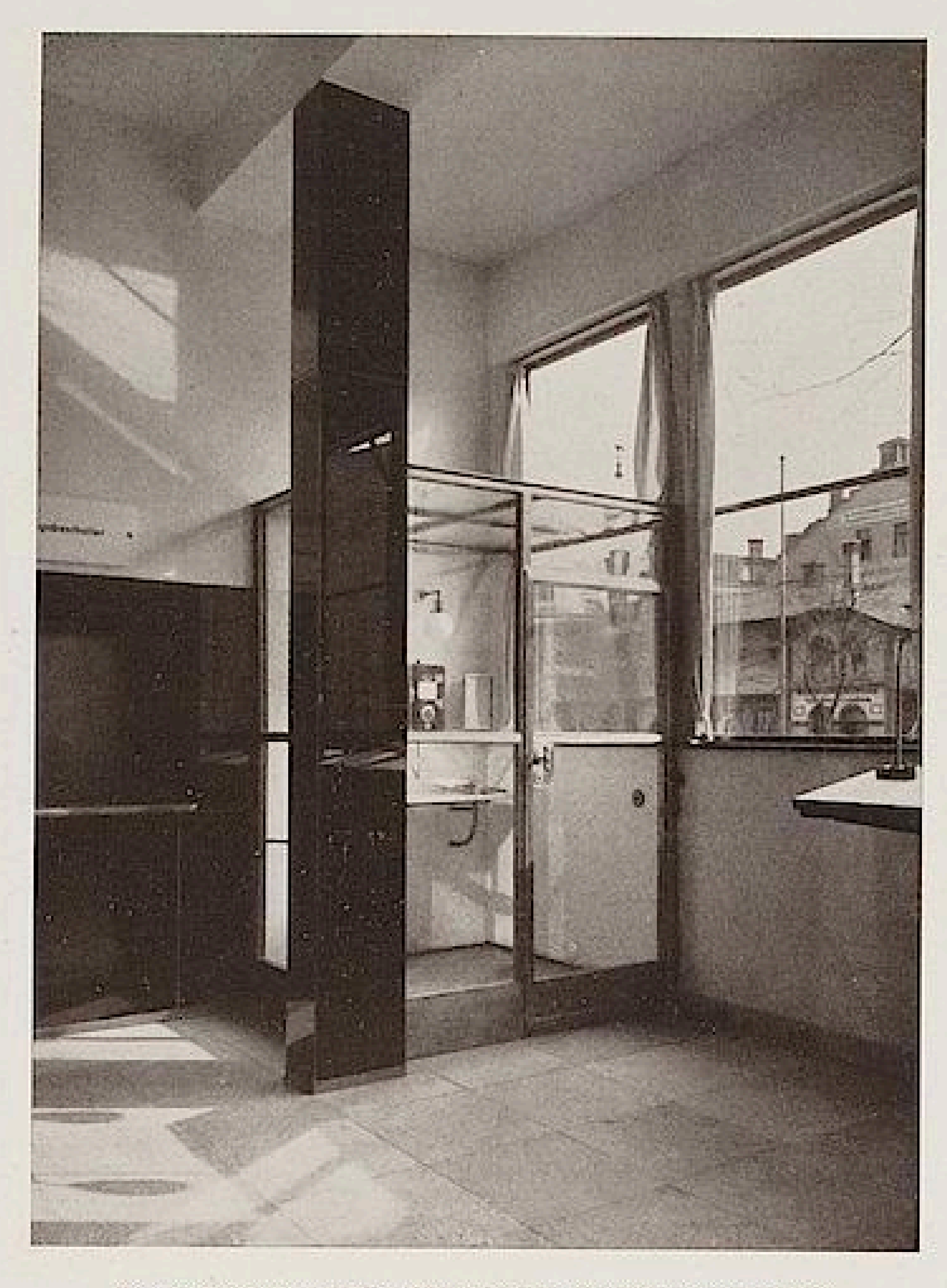
Ein neues München in dem Sinne, wie von einem neuen Frankfurt, einem neuen Berlin, einem neuen Stuttgart gesprochen werden darf, gibt es nicht. Das Münchnertum erblickt seine welthistorische Aufgabe in der Erhaltung der Tradition seiner nach außen glänzendsten Epoche und ist, in gefährlicher Bewußtheit seiner „Eigenart", darauf bedacht, seine „Atmosphäre" von „Erscheinungen und Extravaganzen, die in Mode gekommene Kunststätten aufweisen" (Worte des Oberbürgermeisters), rein zu halten. Gewiß konnten sich trotz des durch politische Resentiments bis zur Feindseligkeit verstärkten Widerstandes gegen alles Neue, Zeitgebotene, Zukunftsträchtige sehr vereinzelt auch Bestrebungen durchsetzen, die im Zusammenhang mit der heutigen europäischen Baugesinnung stehen. Der herrschende Einfluß der traditionalistischen Münchner Schule, die bis auf verschwindende Ausnahmen (Oswald Bieber) das künstlerische Niveau eines Seidl keineswegs gewahrt hat, ist jedoch mit diesen schwer und spät errungenen guten Ansätzen noch lange nicht gebrochen. Auch wo man von modernen Baugedanken nicht völlig unberührt ist, wie bei dem Gebäude des Landesamts für Maß und Gewicht, des neuen Flugbahnhofs, beim Funkhaus, hat man sich von den ästhetischen Anschauungen der retrospektiven Münchner



ROBERT VORHOELZER UND WALTER SCHMIDT, SCHALTERHALLE DES POSTGEBÄUDES

Schule nur selten ganz frei machen können; teilweise wurden auch die neuen Formen ins Kunstgewerbliche abgebogen. Das jetzt im Rohbau vollendete Bibliotheks- und Studiengebäude des Deutschen Museums von Bestelmeyer weist trotz seiner modernen Stahlgerüstkonstruktion noch immer klassische Stilreminiszenzen auf, wie es denn von einem so ausgesprochen eklektizistischen Architekten, der dem Anbau der Technischen Hochschule die Form eines römischen Palazzo gegeben hat, kaum anders zu erwarten war.

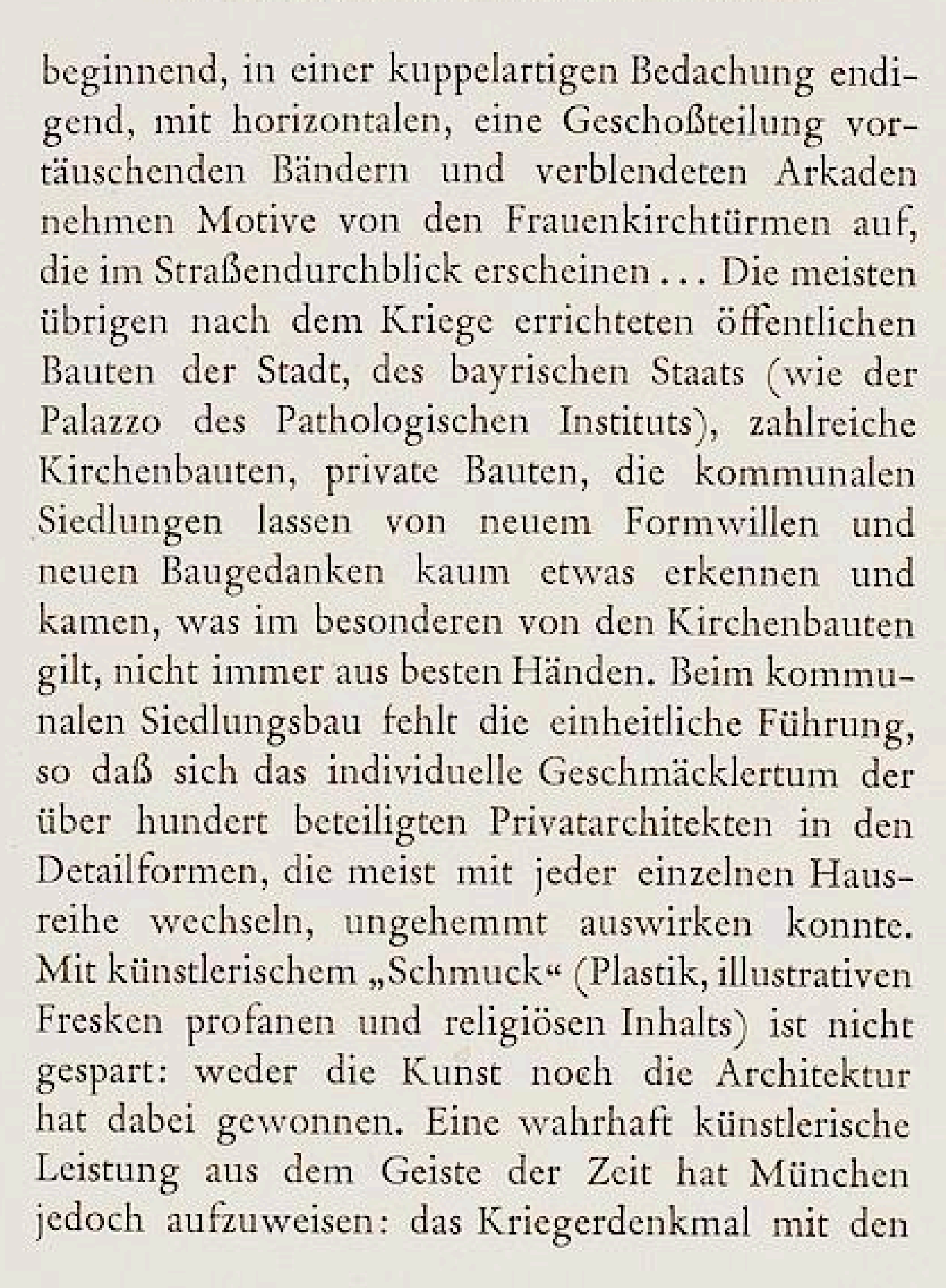
Für die retrospektive Gesinnung der kommunalen Bau- und Kunstpflege überaus bezeichnend ist Gründung und Neubau der Städtischen Galerie. Wie beim Museumsprogramm eine Anknüpfung an überlebte Traditionen, so ist auch im Architektonischen in dem als korrespondierenden Flügel zum Seitenbau des Lenbachpalais errichteten Galerieneubau eine Ergänzung und Weiterführung der Seidlschen Renaissance versucht. Was man erhalten wollte, ist durch den der Seidlschen Architektur mühselig angepaßten Neubau um seinen Sinn und Reiz gebracht: der Garten hat seine räumliche Weite verloren und ist jetzt als eine Art Ehrenhof in das Hufeisen der Gebäude eingezwängt (was ich in „Die Form" 1930, S. 248 f., im einzelnen aufgezeigt habe). Eine städtebaulich so bedeutsame und durchaus moderne Bauaufgabe wie die des Hochhauses an der Blumenstraße, das die technischen Abteilungen der Stadtverwaltung beherbergt, ist ganz im Sinne der historizistisch-romantischen Architektur gelöst worden. Für die künstlerisch recht belanglose äußere Gestalt des im vorigen Jahre vollendeten Hochhauses war offenbar die Erinnerung an längst verschwundene Befestigungstürme, die dort nach Ausweis alter Stiche gestanden haben, mitbestimmend, vor allem wohl für die „monumentale" Gliederung der drei obersten Geschosse durch eine Art Strebepfeiler zwischen den Fenstern. Ecktürme, über dem neunten Geschoß



R. VORHOELZER UND SIGMUND SCHREIBER,
TELEPHONZELLE IM NEUEN POSTGEBÄUDE



R. VORHOELZER UND WALTER SCHMIDT,
AUTOMATENHÄUSCHEN



beginnend, in einer kuppelartigen Bedachung endigend, mit horizontalen, eine Geschoßteilung vortäuschenden Bändern und verblendeten Arkaden nehmen Motive von den Frauenkirchtürmen auf, die im Straßendurchblick erscheinen ... Die meisten übrigen nach dem Kriege errichteten öffentlichen Bauten der Stadt, des bayrischen Staats (wie der Palazzo des Pathologischen Instituts), zahlreiche Kirchenbauten, private Bauten, die kommunalen Siedlungen lassen von neuem Formwillen und neuen Baugedanken kaum etwas erkennen und kamen, was im besonderen von den Kirchenbauten gilt, nicht immer aus besten Händen. Beim kommunalen Siedlungsbau fehlt die einheitliche Führung, so daß sich das individuelle Geschmäcklertum der über hundert beteiligten Privatarchitekten in den Detailformen, die meist mit jeder einzelnen Hausreihe wechseln, ungehemmt auswirken konnte. Mit künstlerischem „Schmuck“ (Plastik, illustrativen Fresken profanen und religiösen Inhalts) ist nicht gespart: weder die Kunst noch die Architektur hat dabei gewonnen. Eine wahrhaft künstlerische Leistung aus dem Geiste der Zeit hat München jedoch aufzuweisen: das Kriegerdenkmal mit den Reliefschnitten Karl Knappes, ein wirklich volkstümliches monumentales Mahnmal des Krieges, wie es gleich schlicht und großzügig im übrigen Deutschland kaum noch einmal zu schaffen gelungen ist. Von dem Geist dieser Schöpfung lassen die später in München errichteten und projektierten Denkmäler, Brunnen, Rossebändiger usw. keinen Nachhall verspüren. Als gute, kompromißlos zeitgemäße architektonische Leistungen verdient einiges wenige hervorgehoben zu werden: das Wohnhaus, das sich der als Nachfolger Theodor Fischers an die Technische Hochschule berufene ehemalige Kölner Stadtbaudirektor Adolf Abel gebaut hat, ein Einfamilienhaus der Architekten Lechner und Norkauer für die Ausstellung Bayrisches Handwerk 1927, der am geschlossenen Blocksystem noch festhaltende, aber klar formierte Siedlungsbau von Oskar Pixis.

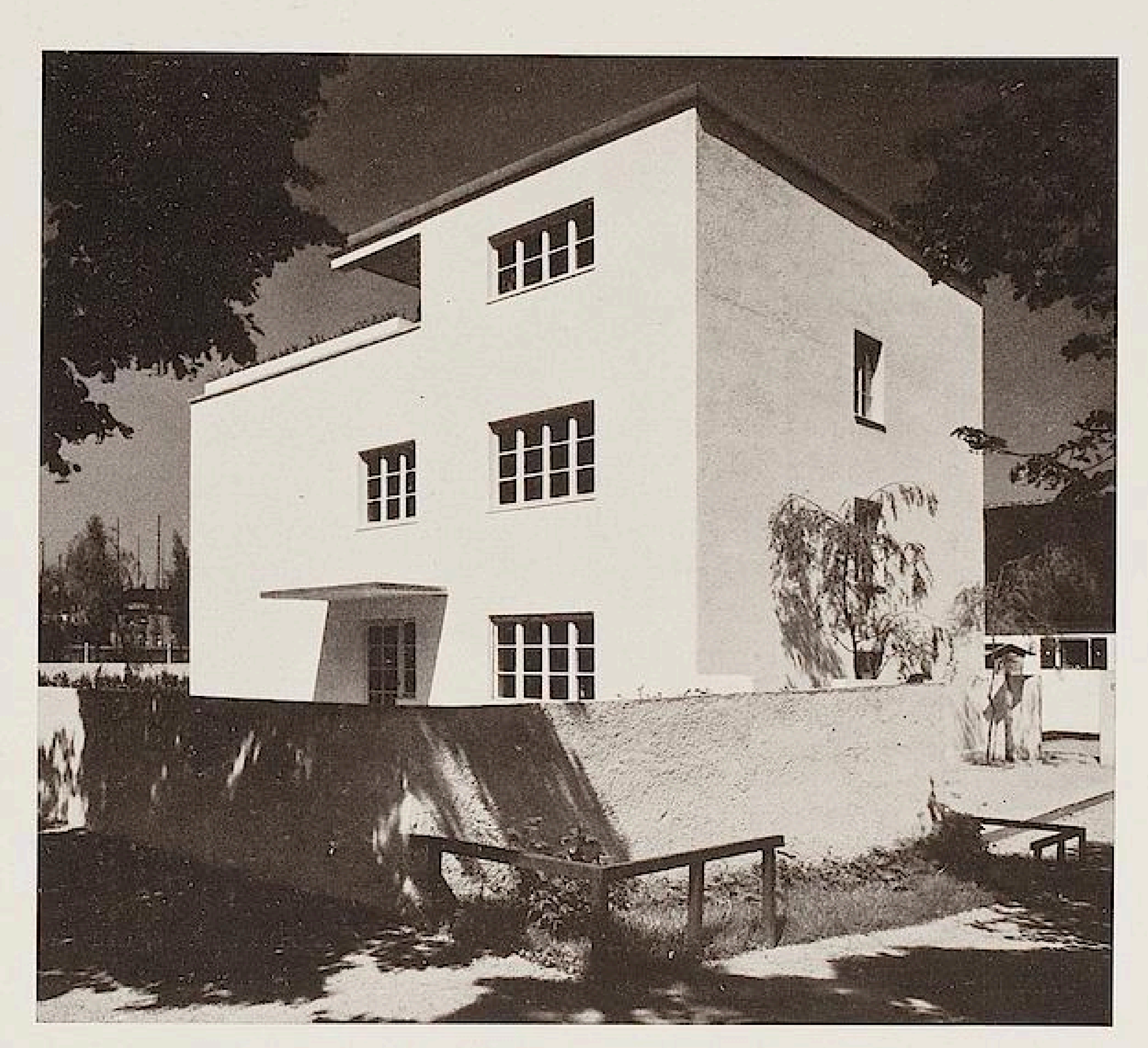
Den entscheidensten Durchstoß zur heutigen Bauform aber hat eine junge staatliche Bauverwaltung vollzogen: die seit 1921 bestehende, dem Ministerialrat R. Poeverlein unterstellte Hochbauverwaltung der bayrischen Abteilung des Reichspostministeriums. Was die Bauabteilung der Münch-



OSKAR PIXIS, KLEINWOHNUNGSANLAGE DES VEREINS FÜR VERBESSERUNG DER WOHNUNGSVERHÄLTNISSE IN MÜNCHEN

ner Oberpostdirektion unter Robert Vorhoelzer, der sich in der Durchbildung junger Architekten als ein ungewöhnlich begabter Pädagoge erwiesen, geleistet hat, zeugt durchaus von einer einheitlichen Grundgesinnung, wenn auch der Weg von einer höchst qualitätvollen Anpassung an Vorhandenes, von einer noch mehr oder weniger im Traditionellen verhafteten Bauweise zu einer neuen gegenwärtigen Form nur mählich gefunden wurde. Die ersten Bauten, wie das in der klaren Grundrißgestaltung und Disponierung der Baumassen vorzügliche Verwaltungsgebäude der Oberpostdirektion, die Randbebauung des Paketzustellamtes, die Straßenfront des Postgebäudes an der Galeriestraße, zeigen noch klassizistische Einzelformen. Die bis ins kleinste Detail wohldurchdachte zweckgerechte Gestaltung der Schalterräume aber, die sich von dem Umbau des Postscheckamtes bis zu den neuesten Postdiensträumen immer mehr zu einem je nach den verschiedenen praktischen Bedürfnissen und Raumverhältnissen abwandelbaren Typus entwickelt haben, wiesen den Weg zu einer entsprechenden Neugestaltung auch der äußeren Erscheinungsform der Gebäude, womit der unmittelbare Anschluß an die neue europäische Bauform gefunden wurde. Das letzte rückhaltlose Bekenntnis zur Gegenwart war in Anbetracht der Gegnerschaft des Münchner Lokalgeistes gegen das neue Bauen und der begeisterten Aufnahme, die die früheren Postbauten gefunden hatten, eine persönlich mutige Tat Vorhoelzers und seines Nachfolgers Franz Holzhammers. Es will scheinen, als sei hier das Werk des Münchner Baumeisters und des Lehrmeisters der jungen Architektenschaft, das Werk Theodor Fischers, der in der unerschrockenen Wahrhaftigkeit, mit der er neue Konstruktionen und Materialien (Garnisonkirche in Ulm 1905) verwendete, der neuen Baugesinnung den Weg hat bahnen helfen, weitergeführt worden bis zum endgültigen Durchbruch zur neuen Form. Er ist vollzogen zunächst in der von Vorhoelzer und Walter Schmidt als Versuchssiedlung der Reichsforschungsgesellschaft gebauten Siedlung für Postbeamte, noch entschiedener aber in dem neuen Giesinger Postgebäude an der Tegernseer Landstraße und dem in diesem Frühjahr vollendeten großen Wohnbau mit Postamt in der Fraunhoferstraße von demselben Architekten.

Das Münchnertum fühlte einen Einbruch fremden Geistes in die Atmosphäre seiner Stadt; die Presse wurde in ihrer Kritik des Baues an der Tegernseer Landstraße ausfällig. Es ist richtig: mit der Architektur der retrospektiven Münchner Schule und der Lenbachzeit besteht hier keine geistige Verbindung mehr. Aber Vorhoelzers Giesinger Bau, der in einem Vorstadtviertel von grauenhafter Häßlichkeit eine wirre Straßenkreuzung zu einem klargeordneten Platz hat werden lassen, begegnet sich mit den Klenzeschen und Gärtnerschen Bauten: er stellt eine reifere, die entromantisierte und enthistorisierte Stilstufe jener seinerzeit gleicherweise modern-europäischen und gleicherweise von dem Münchnertum mindestens mit passiver Resistenz bekämpften Baugesinnung dar. Wenn einmal ein neues München erstehen sollte, so wird dieses neue Münchner Stadtgesicht in Vorhoelzers und seiner Mitarbeiter baulicher Leistung seine Keimzelle haben.



LECHNER UND NORKAUER, WOHNHAUS MIT TERRASSE
AUSSTELLUNG „BAYERISCHES HANDWERK“, 1927



EUGÈNE DELACROIX, HERKULES MIT DEM NEMEISCHEN LÖWEN

BILDER VON EUGENE DELACROIX IN FREIBURG (SCHWEIZ)

VON

HERIBERT REINERS

Die staatlichen Sammlungen in Freiburg (Schweiz) bewahren in einer Sonderabteilung, dem Musée Marcello, den reichen Nachlaß einer Fürstin Colonna, aus dem alten Freiburger Geschlechte der d'Affry, die sich nach dem frühen Tode ihres Gatten, Don Carlo Colonna, Herzogs von Castiglione, der Kunst zuwandte. Unter dem Pseudonym des Marcello, eines Venezianer Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts, hat sie sich mit ihren Werken rasch einen Namen gemacht, nicht nur in der Westschweiz, mehr noch in Paris, wo sie im Salon seit 1863 mehrmals mit Erfolg ausstellte. Sie war keine Künstlerin ersten Ranges, aber wir bewundern heute noch die erstaunliche Vollendung, die diese Frau so schnell erreichte und ihre starke zwiefache Begabung als Bildhauerin und Malerin. Stilistisch ist sie der französischen Kunst aus dem siebenten bis achten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts zu verbinden, mit deren meisten Vertretern sie sich durchaus messen kann. 1879 starb sie, erst dreiundvierzig Jahre alt.

Ihr reicher Nachlaß hat über die eigenhändigen Werke der Künstlerin hinaus Interesse wegen zahlreicher Arbeiten französischer Meister des neunzehnten Jahrhunderts. Sie stand mit diesen in persönlichem Verkehr, und die Skizzen sind größtenteils deren Geschenke an die Fürstin. Man findet einige Namen dabei, die im Frankreich jener Zeit einen guten Klang hatten, teilweise zu den Koryphäen zählten. So H. Regnault, der achtundzwanzigjährig im Kriege 1871 fiel, sodann dessen Freund und Studiengenossen Th. Blanchard, der 1876 ein großes Bildnis der Fürstin malte, ferner den Historienmaler G. Boulanger, einen Schüler von Delaroche, weiter den Maler und Illustrator G. Clairin, den Bildhauer A. Clésinger, den Spanier Fortuny y Carbò, außerdem Protais, Schneetz. de Rudder und Hébert, dem die Künstlerin besonders nahe stand. Aber auch ein Waldbild von Courbet sieht man und dann vor allem vier Bilder von Delacroix.

In seinem sorgfältigen Kataloge hat Robaut diese zwar verzeichnet, gleichwohl scheinen sie bisher kaum bekannt geworden. Die Fürstin, welche zwar zu Delacroix in persönlicher Beziehung stand, hat jene aber nicht von ihm selbst erworben, sondern, mit einer Ausnahme vielleicht, von dem Schüler und zeitweiligen Mitarbeiter des Meisters, Andrieu. Keines der Bilder ist signiert. Aber auch ohne die sicheren Belege der Herkunft wäre nach dem bloßen Stil die Autorschaft des großen Franzosen einwandfrei.

Die Bilder stammen aus seiner reifen Zeit mit dem voll entwickelten malerischen Stile. Als Skizzen und Studien bringen sie diesen unmittelbarer noch zum Ausdruck als viele der ausgeführten Bilder. Dreizehn Jahre liegen zwischen dem ersten und letzten Bild dieser kleinen Reihe, genug, um auch hier einen Fortschritt und eine leichte Wandlung festzustellen.



EUGÈNE DELACROIX, DIE ZÜCHTIGUNG DES HELIODOR
ENTWURF FÜR DAS WANDBILD IN ST. SULPICE

Das früheste der Bilder, vom Jahre 1849, Herkules mit dem nemeischen Löwen (Leinwand, 46:24 cm), hat neben dem künstlerischen Werte eine gewisse historische Bedeutung. Es ist einer der Entwürfe zu dem reichen Bildschmuck, den Delacroix dem Salon de la Paix im alten Rathaus zu Paris gab und der mit diesem beim Brande von 1871 zugrunde ging. Doch sind uns Skizzen zu den Bildern und spätere graphische Reproduktionen erhalten. Die Freiburger Skizze deckte sich im wesentlichen mit dem ausgeführten Bilde. Doch war dieses durch kleine Nuancen etwas mehr vereinfacht und geklärt, im Aufbau geschlossener durch straffere Zuordnung der Linien. Durch die leichte Verschiebung der Massen aus der Mittelachse ist die strenge Symmetrie geschickt gemildert und eine leichte Bewegung ins Bild getragen. Farbig ist die Skizze auf den Gegensatz des rotbraunen Aktes zum blauen Himmel eingestellt.

Es handelt sich um den Entwurf zu einem Wandbild. Daraus könnte sich die Betonung des Konturs erklären mit der geschlossenen Form, der Verzicht auf stärkere plastisch-räumliche Gestaltung. Die Skizze eines liegenden Löwen, aus dem gleichen Jahre, ist anders behandelt, hier war jene Forderung nicht gegeben (Leinwand, 66:30 cm). Es überwiegt das malerische Element schon in der Anordnung des Tieres auf gleichmäßig dunklem Grunde. Alles Zeichnerisch-Konturierende ist aufgegeben, mit breiten Pinselzügen das Tier gestaltet. Das Bild ist eine gute Leistung, sicherlich für jene Zeit, aber es ist hier nicht das Letzte aus der Form gewonnen. Es gibt viele leere Stellen in dem Bilde, zumal an der Pfote und am Hinterteil. Auch ist die Technik hier und da schematisch, mit gleichmäßig gestrichelten Pinselzügen. Man vermißt stellenweise die Spannung, die gute Wirkung des Bildes liegt im Ganzen.

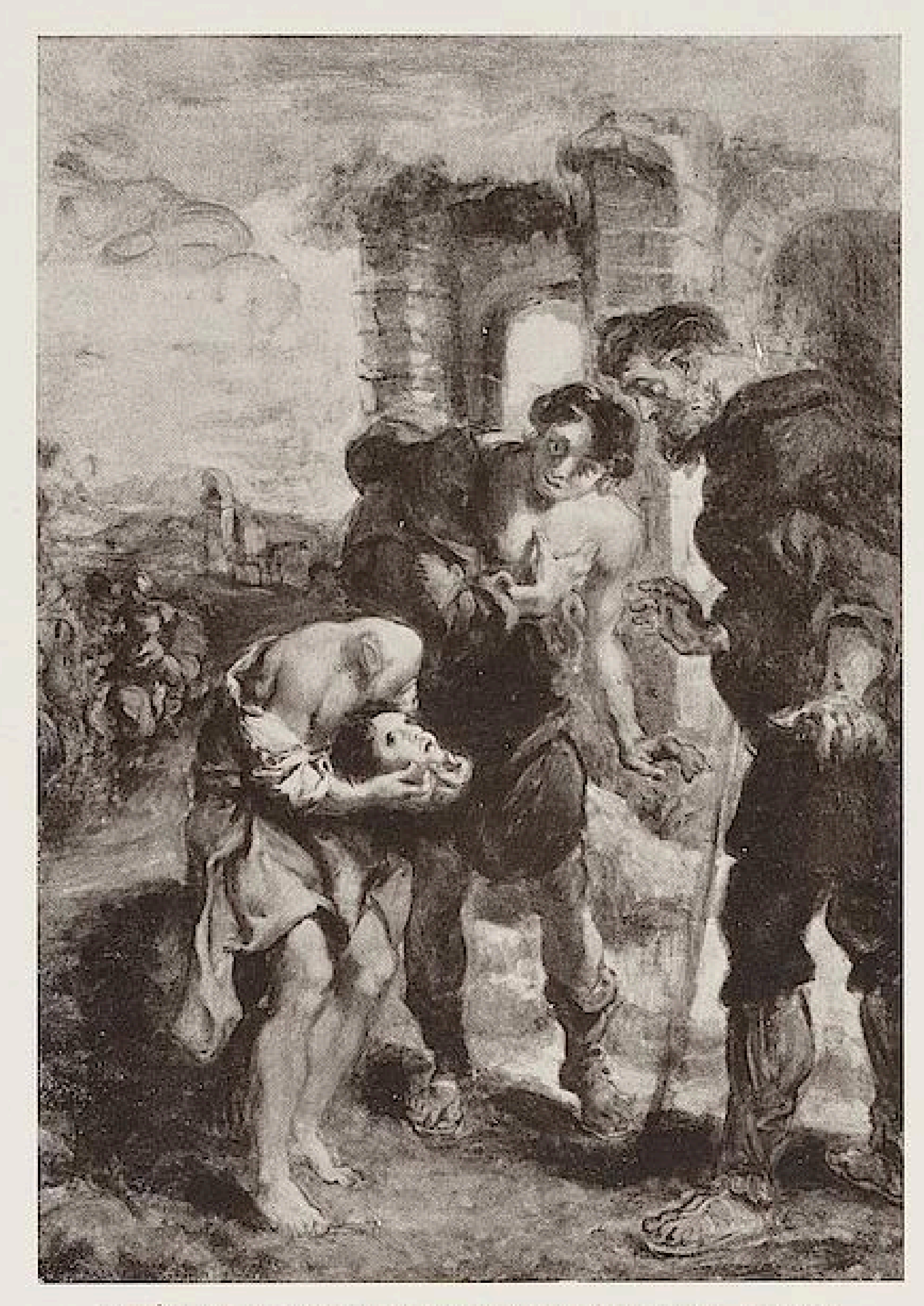
Man weiß, wie Delacroix die Kunst des Rubens schätzte. Das Musée Marcello gibt dafür einen weiteren Beleg im Bild des Wunders des heiligen Justus. Es ist nach dem großen Altarbild von Rubens aus der Antwerpener Annunziatenkirche gemalt, das sich heute im Museum von Bordeaux befindet (Papier, auf Holz, 71 : 49 cm). Das Bild ist nicht vor 1853 anzusetzen. Denn damals erst sah Delacroix, seinem Tagebuche nach, das Original. Am nächsten Tage versuchte er, wie er dort erzählt, sich das Bild mit Hilfe einer Skizze nach einem Kupferstich vorzustellen. Vielleicht zeigte dieser Stich die Seiten des Originals vertauscht, woraus sich dieselbe Anordnung bei der Kopie erklären könnte. Diese wirkt in allem leichter als das Original, die Figuren stehen in etwas anderem Verhältnis zum Raum, die linke Reitergruppe ist kleiner als dort, das ganze Bild hat mehr Tiefe. Auch die Einzelform wirkt lebendiger und akzentuierter, ist teilweise mit kräftigeren Kontrasten gegeben. In der erstaunlichen Sicherheit, mit der die Skizze hingeschrieben ist, geht Delacroix fast noch über die Meisterschaft des Rubens hinaus. Hat er die Skizze gemalt, nur mit dem Stich vor Augen, so würde das auch die selbständige Farbengebung erklären dem Originale gegenüber: im Schutz der Mittelfigur ein prächtiges leuchtendes Blau, das im Grün-Grau ringsum verklingt, daneben eine reichste Skala mannigfacher Bindungen und Nuancen, die den erlesenen Koloristen zeigen.

Wie Delacroix die Vorbilder selbständig umgestaltete und Anregungen verwertete, bestätigt vor allem sein großes Fresko in der Kirche St. Sulpice, die Züchtigung des Heliodor. In der Gesamtkomposition klingt sein früheres großes Bild von 1840 an, im Museum von Rouen, das die Gerechtigkeit des Trajan schildert. Wird man dort schon für die Hauptfigur an Raffaels Fresko der Strafe Heliodors erinnert, so wird dieser Zusammenhang noch deutlicher beim Wandbild von St. Sulpice. Delacroix hat gerade hierfür viele Studien gemacht. Robaut zählt deren zwanzig auf. Die Freiburger Skizze scheint einen der ersten Entwürfe darzustellen (Papier, auf Leinwand, 55:37 cm). Jedenfalls ist sie älter als der bekanntere Entwurf, den Scheffler in seiner



EUGÈNE DELACROIX, DIE ZÜCHTIGUNG DES HELIODOR
ENTWURF FÜR DAS WANDBILD IN ST. SULPICE

„Europäischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts" zeigt. Der Vergleich der beiden Skizzen gibt einen neuen Einblick in die Schaffensweise des Künstlers mit der schon oben angedeuteten Tendenz nach fortschreitender Vereinfachung und Klärung der Gesamterscheinung und der Einzelform. Die beiden Entwürfe sind hier nebeneinander gestellt, daher ist eine eingehendere Analyse und die Aufzeigung der Unterschiede in der genannten Richtung nicht vonnöten. Der Freiburger Ent-



EUGÈNE DELACROIX, DAS WUNDER DES HEIL. JUSTUS NACH RUBENS

wurf wirkt in allem impulsiver, unmittelbarer als der andere. Ohne jede Vorzeichnung, nur mit Farbenwerten ist das Bild entwickelt und die Einzelform gestaltet. Unerschöpflich reich sind dabei die Tonnuancen, weit überlegen den drei andern Bildern. Bald ist die Farbe über dem goldig durchscheinenden Grund nur dünn lasiert, mit ganz diskreter Wirkung, bald in pastosem breitem Auftrag zu höchster Kraft gesteigert. Mehr noch als die zweite Skizze zeigt diese erste den Reichtum der Formvorstellung eines Delacroix, seine Meisterschaft der Gestaltung, die wie mit jagenden Pulsen die Bilder der Vorstellung zu formen suchte, über die dann erst nachträglich sich die ruhige ordnende Hand legt und im klärenden Kontur das sprühende Leben fesselt. Das ist das klassische Element, der Geist der Renaissance, der sich mit seinem stürmischen Temperament verbindet. So versteht man, daß der gleiche Künstler zwei scheinbar so konträre Meister bewundert und ihrer Wirkung sich öffnet, Rubens und Raffael. Gerade in diesem Bilde zeigt er die Synthese der Stilelemente dieser beiden, in der Freiburger Skizze stärker noch als im ausgeführten Bilde. Dem Maler, der wie im Rausche mit stärkster innerer Anteilnahme die ersten Konzeptionen formuliert, wobei der Pinsel kaum schnell genug den inneren Bildern folgen kann, verbindet sich ein Architekt, der in der Zuordnung des Lineamentes, der sichern Abwägung der Massen und der Farben, in der Verteilung von Hell und Dunkel den von Leben sprühenden Bildern das feste tektonische Gefüge gibt, aber auch den starken Rhythmus ihrer farbigen und formalen Gliederung. Es ist das Musikalische, das die Kunst des Delacroix mit der des Raffael verbindet. Treffend kurz hat einmal Scheffler das Wesen dieser eigenartigen Kunst gedeutet: fieberisch und zugleich besonnen.



EUGÈNE DELACROIX, LIEGENDER LÖWE



„Das Unrecht von Meissonier", sagte Degas, „ist, daß er sich mit Kunst eingelassen hat; er hätte einen ausgezeichneten Schwiegervater abgegeben, bei soviel Ordnung, Sorgfalt, Regelmäßigkeit."

*

Als man eines Tages den Namen des gefeierten Porträtmalers Carolus Duran in der Gegenwart Henners aussprach, sagte dieser:

„Carolus Duran! Carolus Duran! Daß ich nicht lache! Als wir zusammen auf der Kunstakademie waren, hieß er Charles. Als er anfing Erfolg zu haben, wurde er Carolus. Und wissen Sie denn nicht? Wenn er zu Pferde steigt, läßt er sich Caracolus Duran nennen, und wenn er Billard spielt, Carambolus Duran. Ja, das ist ein Schlauberger."

*

„Wenn man nicht zeichnen kann, was macht man dann?"

„Man geht in eine Schule."

„Nein, Herr, man gründet eine."

*

Der Bildhauer Falguière hatte in seiner Jugend ein Steckenpferd — die Malerei. Eines Tages fordert er seinen Freund Henner auf, zu ihm zu kommen und seine Gemälde zu beurteilen.

Henner betrachtete die Bilder und vor jedem äußerte er: „Großartig! Bewundernswert! Ein Meisterwerk!..." Mit einem Male, als er eine reizende kleine Statuette auf einem Gestell erblickt, sagt er:

„Und das da ist gut!"

*

Ein Kunstliebhaber hatte bei einem Maler für seine Sammlung ein Gemälde bestellt, auf dem eine Kirche zu sehen sein sollte. Der Maler, der die menschliche Gestalt nicht gut darzustellen verstand, hatte das Bild ohne Figuren gemalt. Der Kunstliebhaber, dem er sein Gemälde nach der Fertigstellung zeigte, war aufrichtig begeistert; doch sagte er:

„Meister, Sie haben die Menschen auf Ihrem Gemälde vergessen."

„Herr X...", entgegnete der Maler, auf die Kirche weisend, „sie sind beim Gottesdienst."

„Schön, ich werde das Bild kaufen, sobald sie herauskommen."

*

Eine reiche, ihrer Schönheit wegen gefeierte Amerikanerin bestellte ihr Porträt bei einem berühmten französischen Maler, der sich auf der Durchreise in New York aufhielt. Der Maler arbeitet, trotz seines Alters, mit jugendlichem Eifer und beendet sein Werk in weniger als vierzehn Tagen.

„Ach, teurer Meister," sagt die Dame ganz entzückt, „Sie verlieren Ihre Zeit nicht. Wenn ich bedenke, daß Ihr junger Kollege X... zehn Monate gebraucht hat, um das Porträt meiner Schwester zu machen."

Der alte Künstler lächelt und antwortet:

„In seinem Alter hätte ich zwei Jahre gebraucht, um das Ihre zu machen."

*

Degas zu Bonnat: „So, so, Herr Bonnat; noch immer bei der Malerei?"

*

Der Sammler: „Ja, es sind nur Gemälde Unbekannter, auf diese Weise bin ich sicher, daß keine Fälschungen darunter sind."

*

Ein Maler zeigt einem Freund sein letztes Gemälde mit den Worten:

„Jetzt sagen Sie mir Ihre aufrichtige Meinung."

„Sie wollen wirklich meine aufrichtige Meinung hören?"

„Danke sehr, in diesem Fall lege ich keinen Wert darauf."

*

Neulich wurde bei einer Berliner Museumsleitung telephonisch angefragt, ob Truppenteil so und so an dem und dem Tage sämtliche Berliner Museen besichtigen könne.

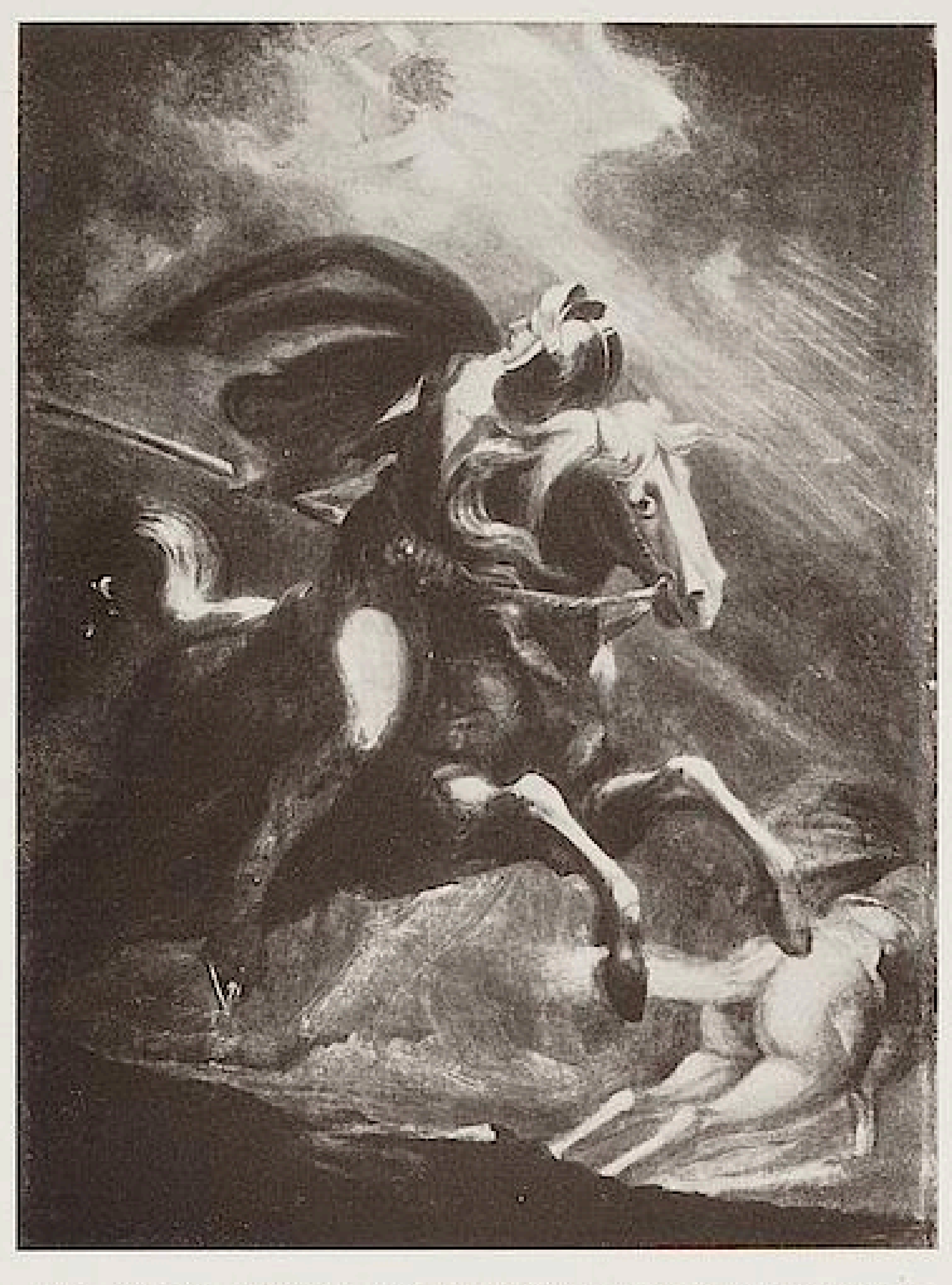
Der etwas erschrockene Museumsleiter machte den anfragenden Offizier schüchtern darauf aufmerksam, daß das für einen Tag schon als Marschleistung eine kaum zu bewältigende Aufgabe sei.

Ihm wurde die schneidige Antwort: „Ach, was denken Sie sich, wir sind Soldaten, wir könnten leicht das Doppelte leisten."

*

Sic transit gloria mundi! Der Fürst von Abessinien hat eine alte Hofkutsche Wilhelms des Zweiten gekauft, um sich darin seinem Volke zu zeigen.

*



JOH. HEINR. FÜSSLI, SCHERASMIN UND HÜON FLIEHEN VOR OBERON



JOH. HEINR. FÜSSLI, DANTE UND UGOLINO
KUNSTHAUS ZÜRICH

JOHANN HEINRICH FÜSSLI UND EDGAR ALLAN POE

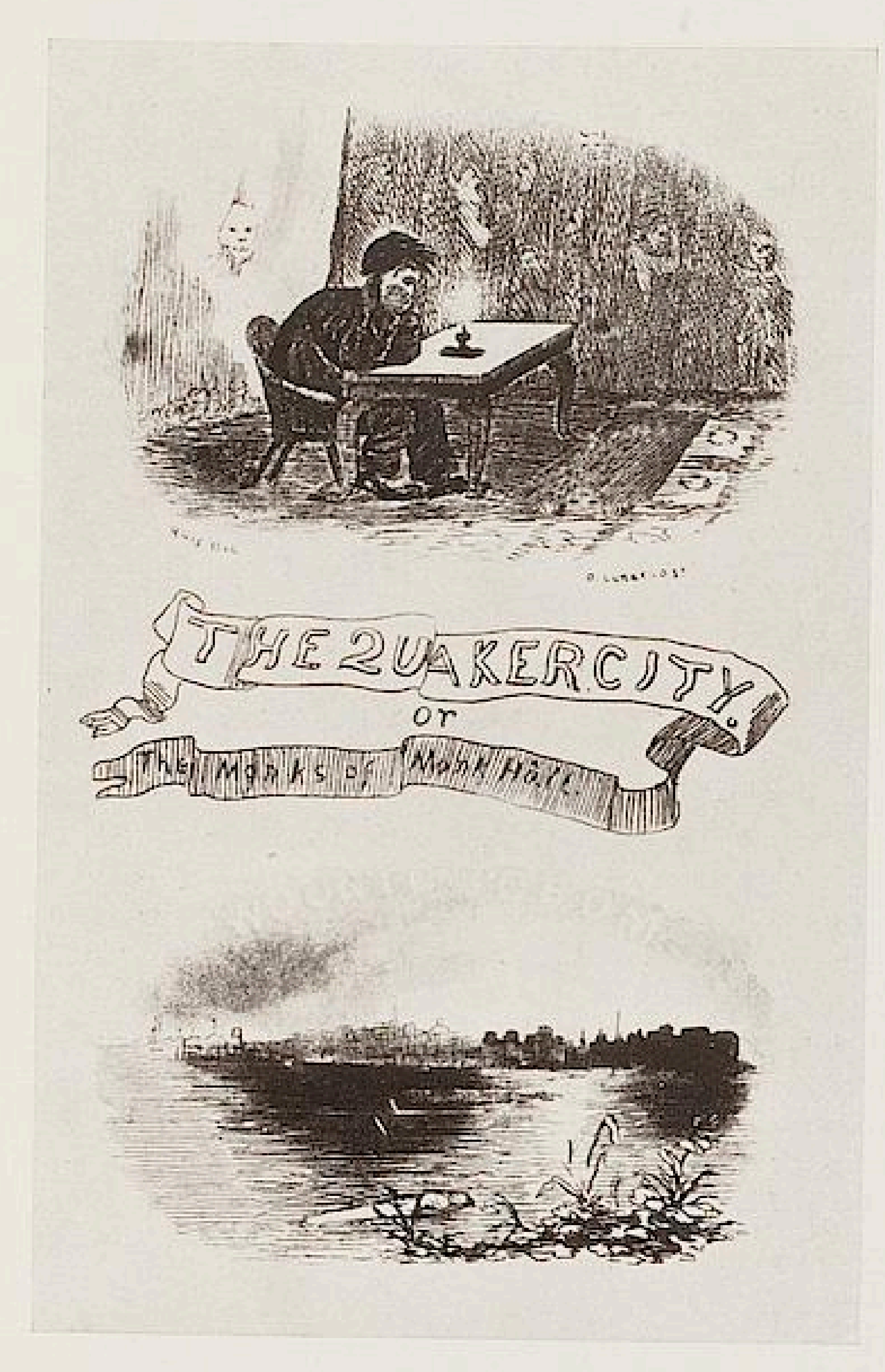
VON

ARNOLD FEDERMANN

Als Füßli 1763 im Alter von zweiundzwanzig Jahren seine Vaterstadt Zürich verließ, wählte er sich mit dem untrüglichen Instinkt des jungen Genies die Stadt zum Aufenthalt, die ihm zur zweiten Heimat und zum Sprungbrett seines Ruhmes werden sollte: London! Dort lebte er zunächst sechs Jahre lang, mit dichterischen und literaturgeschichtlichen Arbeiten beschäftigt und sich als Zeichner und Maler weiterbildend. Als er dann 1770 auf das begeisterte Lob hin, das Reynolds dem jungen Künstler für seine Kompositionen spendete, und auf dessen Rat London verließ und zu weiteren Studien nach Rom ging, war er auf beiden Gebieten seines Schaffens schon in eine gewisse Meisterstellung eingerückt. Füßli betrat Rom, im Herzen tief begeistert für Shakespeare, Milton, Pindar, Aeschylos, Homer und Dante, entschlossen die Antike in ihrem Heimatland zu studieren. Sofort gewann er Einfluß auf skandinavische Künstler wie Sergell und den etwas später in Rom eintreffenden Abildgaard und schließlich auch auf den Franzosen David. Selbst ein Gelehrter wie der Schwede Björnstahl wurde in seinen geistigen Bannkreis gezogen und schloß Freundschaft mit ihm. So legten Füßlis Arbeiten schon damals den Grund zu dem Einfluß, den er später durch die Werke seiner zweiten Londoner Periode 1779—1825 über ganz Europa hin gewann.

Doch der Wirkungskreis von Füßlis Kunst ist mit dem Wort, er sei „ein Meister von europäischer Geltung" gewesen, nicht genügend bezeichnet, wie sich neuerdings herausstellt. Über die Grenzen des Kontinents hinaus drang sein Werk bis auf die andere Seite des Atlantischen Ozeans. Auch dort setzte, noch zu seinen Lebzeiten, sein Werk die jungen Geister in stürmische Bewegung. Man kann in der Autobiographie des amerikanischen Malers Leslie, wo er von der Zeit vor seiner Übersiedlung nach London spricht, nachlesen, daß er schon vor 1811 in den Schaufenstern der Kunsthandlungen in Philadelphia Stiche nach Füßlis Werken sah und bei ihrem Anblick in Feuer geriet.

Mehr noch als von dieser Wirkung auf Leslie interessiert es zu hören, daß kein Geringerer als der große Amerikaner



EDGAR ALLAN POE, ZWEI ZEICHNUNGEN. OBEN: THE QUAKERCITY, UNTEN: THE DOLLARS NEWSPAPER

Edgar Allan Poe in den Bannkreis Füßlis geraten ist. Denn dadurch wird plötzlich klar, daß auch die romantische Bewegung in Amerika, die in Poe ihre Hauptpersönlichkeit hat, auf das stärkste von der romantischen Seite in Füßlis Werk beeinflußt ist. Es wird die meisten Leser wohl überraschen zu hören, daß Poe in einer seiner genialsten short stories, dem „Untergang des Hauses Usher", dem Künstler Füßli ein Denkmal gesetzt hat. Roderick Usher trägt ja, wie längst erkannt ist, viele Züge von Poe selbst. Wenn er von Usher sagt, er habe Bücher geliebt wie Gresset, Swedenborg, Machiavellis Belphegor, Campanella, Robert Flud, Indagine, Holberg und Tiecks „Reise ins Blaue" (!), so heißt das doch mit andern Worten: hier sind die Quellen, aus denen Poe selber sich inspirierte. Uns aber interessiert hier besonders, was Poe von Ushers „Malereien" schreibt, die seine „immer tätige Phantasie" entstehen ließ: „Für mich wenigstens — unter den mich damals umgebenden Umständen — entstieg den reinen Abstraktionen, wie dieser Melancholiker sie auf seine Leinwand zu werfen wußte, eine wahrhaft packende Gewalt unerträglichen Schauders, wovon ich nie auch nur einen Schatten empfunden habe bei der Betrachtung der gewiß glühenden und dabei realistisch wirkenden Träumereien Fueslis."

Deutlicher als mit diesen Worten kann Poe nicht ausdrücken, wo die Quelle liegt, aus der seine ersten malerischen Inspirationen stammen. Wann aber hat er Werke von Füßli gesehen? Es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder hat er diese Eindrücke schon als Knabe empfangen, in London oder erst später in Amerika. Poe ist 1805 geboren und verlebte die Jahre 1815—1820 mit seiner Familie in London, denn sein Adoptivvater Mr. Allan war für diese Zeit dorthin übersiedelt und wohnte in der Southampton Road, nahe dem heutigen British Museum. Damals aber lebte ja Füßli noch und stellte Jahr für Jahr seine Bilder in der Royal Academy aus. Zu den näheren Bekannten der Familie Allan gehörte auch der oben genannte Maler Leslie, der seit 1811 als begeisterter Schüler unter Füßli arbeitete. Auch waren die Stiche nach den Bildern überall im Privatbesitz oder in den Kunsthandlungen zu sehen. Man wird also kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß Poe schon als Knabe in London einen tiefen Eindruck von Füßlis Kunst empfangen habe. Dazu kommt, daß Poe von Jugend auf zeichnete. Die Biographen haben (wie bei Goethe, Möricke, Gottfried Keller und anderen Dichtern) auch bei Poe immer über dem Dichter den Zeichner vergessen, gleichsam als sei die Begabung nach der Seite der bildenden Kunst hin bei diesen Dichtern eine ganz nebensächliche Erscheinung. Und doch hätte schon die Art, wie Poe „die Gemälde Ushers" beschreibt, alle darauf aufmerksam machen können, daß er auch selber als Zeichner begabt gewesen sein muß. Denn die Worte, die Poe bei dieser Beschreibung gebraucht, wecken in jedem, der weiß, wie oft solche Doppelbegabungen bei Künstlern aller Zeiten nachzuweisen sind, die Vermutung, Poe beschreibe an solchen Stellen nicht nur Werke anderer, sondern eigne Versuche im Zeichnen oder Malen.

Die wenigen Zeichnungen Poes, die bis heute zum Vorschein gekommen sind, zeigen, daß er nicht nur als Dichter „Bilder träumt", sondern daß er seine Bildträume zuweilen auch auf dem Papier wiederzugeben versucht hat. Das Porträt der Jugendgeliebten, das etwa 1825 entstand, bildet jetzt Hervey Allen in seiner umfangreichen und ausgezeichneten Biographie Poes („Israfel") auf Seite 144 ab; ferner den Entwurf Poes zum Titelblatt der von ihm geplanten Zeitschrift „Stylus". Wir erfahren durch Allen auch, daß an den Illustrationen Darleys zum „Gold Bug" Poe mitwirkte, und diese Illustrationen dürften mehr von Poe als von Darley stammen. Ein sicher eigenhändiges Werk Poes aber scheint jene Radierung zu sein, die auf dem Titelblatt der Novellen „The Quakercity" seines Freundes George Lippard abgedruckt ist. Allen gibt eine Abbildung der Radierung auf Seite 552, und die Signatur der Radierung lautet: „Quis delineavit? D. Lunatico sculpsit." Hinter diesem „Quis" („wer?") und hinter dem „Lunatico" (Lunatic, der Besessene) verbirgt sich sicherlich Edgar Allan Poe! Er liebte solches Verstecken seines Namens und schilderte sich in seinen Briefen oft als einen von bösen Dämonen gequälten Menschen! Es geistert durch die kleine Radierung etwas von jener unheimlichen Gespenstigkeit, die in Poes genialem Gedicht „The Raven" zu finden ist, und in den Skeletten, die an den Wänden herumhuschen, und in dem Kopf, der hinter dem Sitzenden (ist es Poe selber? ein Selbstporträt?) durch den Vorhang lugt, erkennt man leicht Züge, wie sie Füßli anwendet, um schaurige Nacht-

stimmungen auszudrücken. Man braucht nur an das Bild „Der Nachtmahr" (1781)* zu denken, das Füßlis Namen mit einem Schlage über alle Länder trug. Leider ist es von Europa aus unmöglich neue Nachforschungen anzustellen, ob nicht noch weitere Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte oder gar Malereien Poes sich erhalten haben. Wir hoffen, daß seine Verehrer in den U. S. A. sich nun der Mühe weiteren Nachsuchens unterziehen, denn solche Mühe dürfte sich lohnen. Gleichviel welche Resultate eine soche Nachforschung aber auch ergibt, die Erkenntnis ist heute schon gewonnen, daß in Poe, neben dem genialen Dichter, nicht nur ein interessanter Musiker, sondern auch ein begabter Zeichner steckte, und daß der Zeichner wie der Dichter Poe tiefe Eindrücke empfangen hat von Füßli.

* Eine Abbildung befindet sich in A. Federmann: Joh. Heinr. Füßli, Dichter und Maler; Zürich 1926.

EIN SELBSTBILDNIS LEIBLS

VON

HUGO HABERFELD

In seinem Buch über Wilhelm Leibls Leben und Schaffen erzählt Julius Mayr gelegentlich der Schilderung der Aiblinger Jahre: „Ganz besonders zuwider waren ihm auch Besuche von Kunstschriftstellern und über den Aufsatz, den Ludwig Speidel in die »Neue Freie Presse« schrieb, war er wegen der darin enthaltenen persönlichen Schilderungen und Bemerkungen nicht sonderlich erfreut .... Im übrigen hatte er die Generosität, Herrn Speidel eine Federzeichnung (Selbstporträt) zu verehren."

August 1883 kam Speidel nach Aibling. Ein Jahr zuvor hatte er ein schönes Bekenntnis zu Leibl abgelegt, als das eben vollendete Bild „In der Kirche" in Wien ausgestellt worden war.

Auch der von Mayr erwähnte Aufsatz „In Aibling", der den Untertitel „Ein künstlerisches Idyll" trägt, zeigt Schritt für Schritt das Verständnis des Schreibers für die Wesenheit Leiblscher Kunst und für ihre tragische Isoliertheit im damaligen Deutschland. Bleiben also die „persönlichen Schilderungen und Bemerkungen", von denen hier ein kurzer Zusammenhang mitgeteilt sei, nicht um ihre Rücksichtnahme auf mögliche Empfindlichkeiten zu prüfen, sondern um ihren lebendigen Reiz nachkosten zu lassen: „... Als wir, eine Wiener Virginia rauchend, über dem schwarzen Kaffee saßen, trat Leibl mit schwerem Schritte zur Türe herein. Er begrüßte uns freundlich, nur hielt es schwer, seinen reckenhaften Händedruck ebenbürtig zu erwidern. Er setzte sich zu uns an den Tisch, schaute hinter seinem Bierkrüglein etwas verwildert drein und sprach nach Art einsamer Menschen nur wenig, ja er erschien noch schweigsamer, weil er aus Höflichkeit zu reden trachtete. Leibl trug eine graue Joppe und einen spitzen, lichten Strohhut mit grünem Durchschuß. Schulter und Brust sind mächtig gebaut an diesem Manne, doch die Beine haben gegen den athletischen Rumpf nicht die verhältnismäßige Länge. Der Kopf sitzt eng und fest auf. Über der breiten, hellen Stirne kurz gehaltenes, dunkles Haar, die Nase lang und kräftig mit leisem Bug, die Wangen voll und gebräunt, dichter, dunkelbrauner Vollbart, durch welchen der Fuchs brennt. Das dunkelblaue Auge ist ziemlich groß und zeigt neben weicher Empfänglichkeit eine ungewöhnliche Energie. Die schweren, fleischigen Hände, die einst Schmiedearbeit verrichtet, sind nicht ohne einen Zug von Feinheit und anschmiegsamer Gefühligkeit. Der ganze Mann (ein hoher Dreißiger) atmet Kraft und Gesundheit und wenn er sich in Gang setzt, gemahnt er bei dem Übergewichte des Oberleibes an einen Eber. Seltsam überraschte er uns durch seine Mundart. Leibl, dieser gedrängte Name mit dem verschluckten „e", ließ uns auf einen Altbayern raten, und der dicke, gedrungene Körperbau widersprach keineswegs dieser Annahme. Wie erstaunten wir, als wir aus seinem Munde die lispelnden, verschliffenen und verschlissenen Laute des Kölner Dialekts vernahmen, dieses dem Süddeutschen so wildfremd klingenden niederdeutschen Dialekts, der sich nach dem Vlämischen zu sehnen scheint ..."

Vielleicht hat die darauffolgende Schilderung eines Symposions mit den Aiblinger Ortsgrößen und die Wiedergabe persönlicher Ausfälle und literarischer Urteile Leibls den Meister „nicht sonderlich gefreut". Wie immer, der Groll verrauchte, und acht Jahre später schickte Leibl sein gezeichnetes Selbstporträt an Ludwig Speidel nach Wien. Der aber schwieg. Seine stadtbekannt gewesene Qual des Schreibenmüssens galt für Artikel und Korrespondenz in gleicher Weise, so daß sich Leibl neuerlich mit einem Briefe meldete, den man im Nachlaß Speidels fand. Er ist ohne Ortsangabe und Datum und lautet:

Hochverehrter Herr Doctor!

Vor längerer Zeit schrieb ich einmal einen Brief an Sie u. erlaubte mir einige Wochen darauf eine Federzeichnung (Selbstportrait), welche ich Ihnen schon lange versprochen hatte, durch das Vergoldergeschäft von Barth & Comp. in München, an Ihre Adresse absenden zu lassen. Wollten Sie nun nicht die Güte haben u. mich durch ein paar Zeilen wissen lassen, ob Sie in den Besitz besagter Zeichnung gelangt sind. Es hat mir außerordentlich leid gethan, daß ich Sie bei Ihrer Anwesenheit in München nicht aufsuchen konnte, weil ich in Tyrol war. Es grüßt Sie herzlichst

Ihr ergbst. W. Leibl

Die hier zum erstenmal veröffentlichte Federzeichnung (18,9 cm × 15,8 cm) ist W. Leibl 91 signiert und stellt den 47jährigen Künstler dar. Was sie sonst noch von ihm ausdrücken will und wie sie es tut, spricht den Betrachter überzeugender an, als jedes nachhinkende Wort.

ERICH HECKEL-AUSSTELLUNG IN CHEMNITZ

VON

ERHARD GÖPEL

Wer im März in die Räume der Kunsthalle kam, fand alle Säle des mittleren Geschosses einem der von Chemnitz ausgegangenen Künstler — Erich Heckel — eingeräumt. Die kleinen Seitenkabinette enthalten die Bilder des Vorkriegs, jener Jahre, in denen nach einem Wort Kandinskys die Spannungen der Zeit in den Künstlern nach Entladung drängten. Auf den ersten Leinwänden, etwa der „Übigauwerft" (1906), wird die Sehweise des Impressionismus zerrissen, zerrissen durch einen deutschen Pointillismus, der nichts Berechnetes mehr hat, mit wilden Pinselstrichen die Leinwand bedeckt, ihren grauen Grund überall durchscheinen lassend.

Ehe gelbliche Töne Heckels Bilder stärker beherrschen, entstehen einige andere aus starken farbigen Erlebnissen, so die Gewitterlandschaft — Grün, Gelb, Karmin nach Violett — um das orange Haus (1910); oder der blaue Moritzburger Teich (1909). Aus einer kurzen Periode dunkler Farbigkeit, in der Schwarz eine entscheidende Rolle spielt — „Beim Schminken", „Lautenspielerin" —, hält sich noch lange der schwarze, umrandende Kontur, der auch die gelb-sandige oder bräunlich-erdige Farbigkeit zusammenhält und in den strengen Aufbau eines Bildes spannt; bedeutend der „Blick aus dem Atelierfenster" (1913). Die koloristische Differenzierung, die die Beschränkung auf wenige Farben erzeugte, trägt ihre Frucht in dem überzeugend einfachen — mit Blau und Weiß unter Hilfe von Grün und Braun — gemalten „Gläsernen Tag", dessen Himmel sein kristallenes Gefüge in der heiß zitternden Luft nicht mehr verbirgt. Die Kraft dieses überraschenden Bildes läßt auf spontanes Entstehen schließen, aber der Maler versichert, es sei im Winter und im Atelier entstanden. Aus dieser Tatsache erleuchtet, daß die Maler dieser Gruppe in wenigen Jahren zu einer eigenen Methode des Schaffens durchgedrungen waren. Sie zu gewinnen war nur durch ein enges, gegenseitiges Abstützen möglich und die dem Katalog vorangestellten Daten ergeben, daß sich die Maler des deutschen Expressionismus fast alle untereinander gekannt haben. Heckel hat reichlich gegeben, selbst aber von Otto Mueller (Landschaft), Kirchner (Figuren), Feininger (Aufbau) genommen, wobei das Beispiel des älteren Nolde ermutigend gewirkt hat. Das Nehmen verdient keinen Vorwurf, denn das Genommene wurde verarbeitet und ohne diese engen Verbindungen wäre die Stufe von 1913 nicht zu erreichen gewesen. Die Einsicht in diese Kameradschaft im Künstlerischen war der starke Eindruck, den das Nebeneinander von Ausstellung und Sammlung in Chemnitz ermöglichte.

Der Beginn des Krieges sprengt wie in München auch im Norden die Zusammenhänge und der einzelne muß seinen Weg allein weitergehen. Während des Krieges in Flandern gewinnt Heckel die mit seiner zarteren Farbigkeit zusammengehende zartere Form. Fehlt auch die schöne Zeltbahnmadonna aus Ostende, so sprechen zwei andere Bilder, die „Blinde" und die „Vlämischen Hausleute", deutlich. Die „Blinde" ist ganz rein in Erfindung und Klang, von einer lichten Farbigkeit in Blau und Hellgelb. Die belgische Familie hat eine besondere Kraft des verängsteten Ausdrucks in den Augen, der fast über Heckels sonstiges Vermögen hinaus gesteigert ist. Im selben Jahre noch lösen sich diese inhaltlichen Spannungen, wie das funkelnde Sonnenbild der belgischen Küste zeigt.

Die „Blauen Berge" von 1921 verbinden die gewonnene Freiheit der Auffassung mit der frühen Kraft der Farbe. Aber der hauptsächliche Gewinn dieser Jahre spricht aus den Bildern isolierter Figur. In dem „Frauenbildnis" von 1925 klingt die Figur in vorsichtiger Farbigkeit mit ihrer Umgebung zusammen, die Artistenbilder entwickeln und kräftigen diese Farbigkeit: die grüne Perücke auf „Chokolat und Atoff" (1926), das farbigechte Grunderlebnis der „Chinesischen Artisten", endlich die neuen Farben in den „Drei spanischen Clowns".

Überraschend und mit dem Gewinn neuer Räumlichkeit schaltet sich die Landschaft ein, besonders deutlich in den zwei süddeutschen Bildern (Weinberge am Main). Unter welchen Opfern diese neue Räumlichkeit gewonnen wird, zeigt eine Erzgebirgslandschaft, die farbig wie kompositionell für mein Gefühl das Kitschige fast streift. Das Erlebnis des fremden Landes, in dem die Formen sich deutlicher absetzen, fördert die Gestaltung des Raumes, doch bleibt die Farbe noch schaumig und ohne Kraft. Der Gewinn des Raumes wird aber in einigen der letzten Figurenbildern genutzt, so in dem Bildnis Christian Rohlfs und in dem Bildnis des Freundes Otto Mueller (1930), das mit schönem Gelingen die klingende Farbigkeit der Frühzeit wieder aufnimmt. Das konsequente Kämpfen um die Gewinnung des Raumes, die dem vom Farbenerlebnis her malenden Heckel besonders hart ankommen mußte, stellt ihn wieder in den größeren Zusammenhang Gleichstrebender, die auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziel vordringen.

Der Maler selbst hat die Bilder gewählt und virtuos gehängt, wobei ihm die starkfarbigen Gründe der Kunsthalle, die in „Brücke"-Farben gestrichen sind, zu Hilfe kamen. Die Entwicklung ist in allen ihren Teilen nicht so harmonisch abgegangen, wie es jetzt erscheint und es ist des Künstlers Bild seiner eigenen Entwicklung, nach dem wir hier geurteilt haben. Bis etwa zehn Jahre zurück hat die Wahl des Künstlers meist das Wesentliche getroffen; in der folgenden Zeit aber muß der Betrachter selbst das Bleibende suchen. Die früheren Bilder geben ihm den Maßstab in die Hand.

Gelingt es dem Maler, den neu gewonnenen räumlichen Bau seiner Bilder mit der ursprünglichen farbigen Kraft seines Sehens zu erfüllen, so vollendet er den weiten Weg, den bis hierher zu gehen schon die Kraft eines ganzen Mannes erforderte.



HERMANN HUBACHER, ÄGYPTISCHES MÄDCHEN. TERRAKOTTA
AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS

DEUTSCHE UND SCHWEIZER IN PARIS

VON

ADOLPHE BASLER

Kokoschka. Galerie Georges Petit. — Beckmann. Renaissance. — Grosz. Nouvelle Revue Française. — Moderne Schweizer Kunst. Galerie Georges Petit.

Der ausländischen Malerei ist diesen Winter ein Ehrenplatz eingeräumt worden. Nach der Schau der zeitgenössischen Schweizer Kunst gab es Ausstellungen der deutschen Maler Grosz, Beckmann und Kokoschka.

Niemals noch hat Paris die Maler des Auslandes so gut aufgenommen. Kokoschka hat sich hier im Nu Künstler und Kritiker erobert, und wäre nicht die Krise, so hätten sicherlich viele Kunstliebhaber seine Werke für ihre Sammlungen erworben. Nicht einmal Matisse hat solchen Beifall geerntet, als er 1910 zum erstenmal in Berlin ausstellte. Die expressionistische Welle hat seitdem mit ihren kubistischen, surrealistischen und anderen Abweichungen den Kontinent überflutet und ist heute über die ganze Welt verbreitet. Nein, der Expressionismus ist nicht spezifisch deutsch, ebensowenig wie die Grippe spanisch ist. Das objektive Schöne

ist in der Relativität der Formen untergegangen. Der Deformationsgeist hat sich zum Herrscher in der Malerei ausgerufen. Der Geschmack hat sich geändert, das ist nun einmal nicht anders! Die Menschheit der Nachkriegszeit verlangt von der Kunst nicht mehr ihr gelecktes Porträt — sie sieht sich lieber als Karikatur. Was Kokoschka dem heutigen Publikum — ob deutschem, englischem oder französischem — so sympathisch macht, ist die dekorative Beredsamkeit, die er, wie alle Maler der Generation Matisse, Derain, Rouault, der Bildoberfläche verleiht, um seine Empfindungen vor Naturschauspielen wiederzugeben. Wenn er die Natur zu dramatisieren trachtet, so geht auch er, ganz wie die vorhin genannten Maler, nicht über den ersten Entwurf hinaus. Ohne diese Improvisationsgabe würde sich, wie der Führer der Fauves-Schule sagte, die Frische des Liedes verflüchtigen. Aber Kokoschkas Bild wahrt eine beschwörende Gewalt. Der Landschaftsmaler Kokoschka scheint alle Hilfsmittel der alten und modernen Meister zu besitzen und assimiliert zu haben. Außerdem gebraucht er spielend leicht die Fähigkeiten, die er von anderen borgt — von Turner, wenn nicht von Greco bis van Gogh. Alles dient ihm aufs beste für die kraftvolle Charakterisierung eines Motivs. Er verkörpert so recht sein österreichisches Heimatland, dieses Mosaik verschiedener Kulturen. Aber er bezwingt uns vor allem durch die Aufrichtigkeit seiner Vision, durch die freimütige Zeichnung, durch jene Intensität in der Organisation der Fläche, mit der er die Raumvorstellung vermittelt.

Kokoschka ist ein äußerst komplizierter Künstler. Er ist jedenfalls kein Systematiker. Sein Geist muß sich in höchster Freiheit entfalten können.

Das Pathos dieses „Erben des österreichischen Barocks", wie ihn Emil Waldmann nennt, seine stürmische Vision der Wesen und der Dinge ertöten in ihm nicht den Impressionisten, der er im Grunde ist. Wie in Frankreich Bonnard, der einem Renoir oder einem Claude Monet viel näher steht, ist Kokoschka nicht ohne Beziehung zu Slevogt und Corinth. In seinen riesenhaften Übertreibungen, die nicht immer ganz frei von gewissen Bravoureffekten sind, besitzt er alle Qualitäten eines impressionistischen Meisters. Er hat Sinn für die atmosphärischen Valeurs und versteht, eine Fläche zu beleben.

Ganz anders bei Beckmann, dessen Kunst zum reinen Symbolismus zählt. Beckmann transponiert Linien und Farben auf eine weniger sensible als intellektuelle Weise. Seine Vereinfachungen zielen viel mehr nach der rhythmischen Komposition als nach dem optischen Gleichgewicht. Waldemar George, der das Vorwort zu seinem Katalog schrieb, deutet an, daß Beckmann „dunkel den Zusammenbruch einer Zivilisation wahrnimmt, die dem Materialismus verfallen ist oder durch den Kanal der Träume vor sich selbst zu entwischen sucht". Diese Auslegung eines Soziologen oder Traumdeuters vermag meiner Ansicht nach kaum Beckmanns Kunst zu erklären. Ich sehe in ihr viel eher eine Übertragung abstrakter Formeln in eine konkrete oder zumindest akademische Sprache. Es handelt sich nicht mehr um beschreibende Eindrücke, sondern um eine Bildauffassung, die suggestiv wirken möchte. Diese ausgedachten Umstellungen verraten einen eher freiwilligen als mystischen Primitivismus. Beckmann ist der Neuschöpfer, der Idealisierer eines Universums, dem das Mysterium zu fehlen scheint. Seine Kunst hat auch unter den fortschrittlichen Kritikern und Künstlern Bewunderer gefunden. Denn diese expressive Bildnerei gehört zur Sorte der abstrakten Bildnerei der Kubisten, der dekorativen oder anekdotischen Bildnerei der Expressionisten, kurz, jener Bildnerei, die als Stil des Tages daran geht, die große Malerei des neunzehnten Jahrhunderts auszustechen. Sie ist ganz im Sinne der aus dem Kriege hervorgegangenen Welt.

Grosz erfreut sich in Paris und in Berlin der gleichen Achtung. Schriftsteller wie Mac Orlan und Marcel Ray haben sich der Verbreitung seiner Kunst angenommen. „Die deutschen Kritiker", schreibt Marcel Ray, der beste Kenner der germanischen Zivilisation in Frankreich, „sprachen von einem neuen Daumier. Daumier und Grosz haben nur die Gewalt gemeinsam ... Grosz' blendende Kunst ruft die Wut und die Visionen Martin Luthers wieder wach ..."*

*

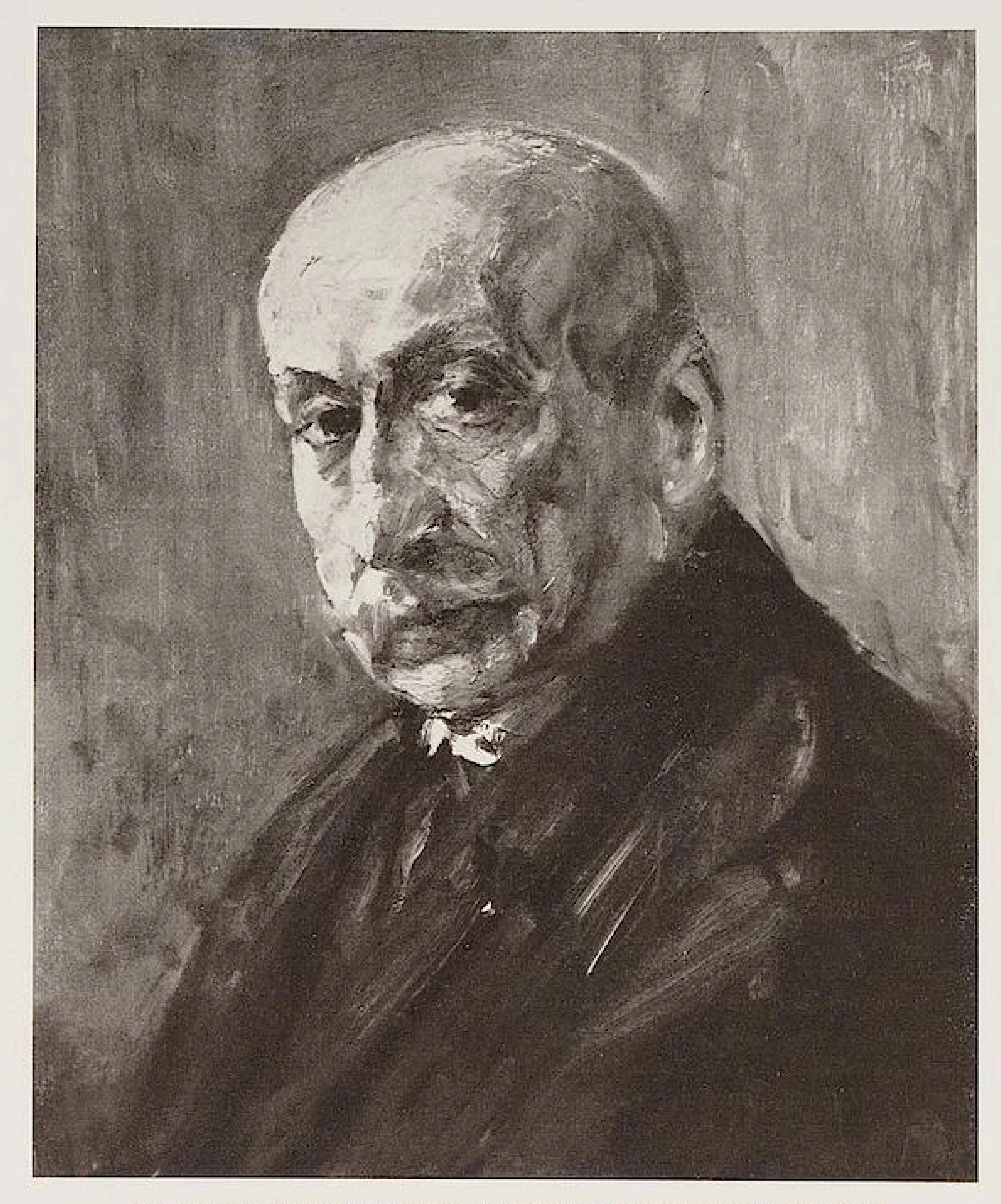
„Man kann", schrieb ich für den Katalog der Ausstellung in der Galerie Georges Petit, „das hohe Niveau, das die moderne Schweizer Kunst erreicht, an seinen repräsentativsten Talenten ermessen. Ihr Charakter ist ausgesprochen abendländisch. Hodler hat zweifellos etwas von der germanischen Strenge. Dagegen lehnen sich die Maler Blanchet, Auberginois oder der Bildhauer Haller deutlich an die beste französische Kunst von heute an."

Die ganze künstlerische Schweiz, ob deutsch oder französisch, erbringt mit Barraud, Tcharner, Walser, Hans Berger, Boßhard, Moillie, und bis zum jungen Max Gubler eine glänzende Bestätigung jener unbestreitbaren Tatsache, daß man heute von einem Ende der Welt bis zum anderen nur eine Formensprache versteht, in welcher der Gegenstand sich, in Ermangelung einer plastischen Tätigkeit, auf eine ornamentale Funktion beschränkt. Blanchet bildet eine Ausnahme. Sein robuster Realismus erhebt sich in machtvoll konstruierten Figuren zum Stil. Morgenthaler zeigt gleichfalls große Natürlichkeit. Seine gefühlvoll organisierten Bilder bringen ebenso überspannte wie aufrichtige Farbentöne in ruhige Übereinstimmung.

Was mir aber auf dieser Ausstellung am meisten auffiel, war der Aufstieg der Bildhauerei in Helvetien. Man kann da bei Künstlern von Wert, wie Haller, Hubacher oder Geiser, eine echte Kultur erkennen. Ihre gesunden, direkten, objektiven Formen, ihr Proportionssinn bringen etwas Abwechslung in die Mache der gegenwärtigen Bildnerei.

Die Qualitäten Hallers brauchen nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden. Seine feine Kunst, von erlesener Anmut und Empfindung erfüllt, stellt jedoch weder die Figuren noch die Büsten eines Hubacher in den Schatten. Herber, besitzt auch Hubacher das Geheimnis der großen Proportionen. Er verwendet seine ganze Aufrichtigkeit darauf, die Flächen zu konzentrieren, sie durch das Licht zu steigern und nur empfindsame Beziehungen zu erstreben. Geiser ist ebenfalls ein Bildhauer von Rasse. Er erfreut durch die Bündigkeit der Volumen und durch jenes Gefühl des Rhythmus, der die Formen im Raum leitet.

* Marcel Ray, Georges Grosz. Paris, Les Editions Cres et Cie.



SELBSTBILDNIS DES VIERUNDACHTZIGJÄHRIGEN MAX LIEBERMANN
AUSGESTELLT BEI BRUNO CASSIRER, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLINER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNGEN

Die Berliner Secession hat ihrer 64. Ausstellung den Titel gegeben „Künstler unter sich". Ohne daß aber eine witzige, vom Geist des Ateliers getragene Ausstellung zustande gekommen wäre. Durchbrochen wurde das Programm, als der Vorstand den Dichter Döblin einlud, die Eröffnungsrede zu halten. Nach der Arno Holz-Rede Döblins in der Akademie hätten die Secessionisten wissen müssen, daß Bedenkliches zu erwarten war. Der rücksichtslose Gast hat den Künstlern dann auch gesagt, sie hätten keine Existenzberechtigung mehr und Spitzenleistungen seien unzeitgemäß. Worauf die Secession entrüstet eine Protestversammlung einberief.

Spitzenleistungen! Es ist gerade das Elend, daß sie so sehr fehlen. Und unter den gegebenen Verhältnissen fehlen müssen. Weil sie fehlen, sind die Künstler eigentlich in allen Ausstellungen unter sich. Das Publikum kommt zur Eröffnung, sieht sich den Betrieb an, freut sich, wenn es Krach gibt, und bleibt dann weg. Aufträge gibt es nicht, Käufer sind selten; die Künstler arbeiten für sich selbst, für die Kollegen, für die Ausstellungen, für die Kritik; sie säen nicht, sie ernten nicht, und der himmlische Vater ernährt sie doch. Wenn auch unzureichend.

Talent wächst immer noch wild. Doch wird fast nie etwas Rechtes daraus. Es fehlt ihm die Atmosphäre, es fehlen Regen, Wind, Wärme und Licht, um die Keime kräftig zu entwickeln. Es fehlen auch die vorbildlichen „Spitzenleistungen".

Ein Vergleich zwischen der Secessionsausstellung und der Munch-Ausstellung bei Flechtheim hob den Norweger fast zum Klassiker empor. Die Heutigen haben es schwer. Sie tun ihr bestes, aber sie haben alles gegen sich. Bewunderung verdient es schon, wenn unter so ungünstigen Bedingungen ein Grad empfindungsvoller Reife erreicht wird, wie in den Plastiken Scheibes (bei Viktor Hartberg). Wie Manierismus die zartesten Talente am meisten bedroht, bewies in derselben Galerie Partikel mit geistreich empfindsamen Bildern.

Voller als in allen Kunstausstellungen war es im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums, wo Photomontagen gezeigt wurden. Die Mischung von photographischer Konstatierung und Scherenschnitt-Erzählung, das witzige Nebeneinander von Teilen, die nie ein Ganzes werden können, befriedigt die Jugend. Sie hat insofern recht, als eine solche Ausstellung amüsanter Klebearbeiten interessanter ist als die immer noch in den letzten Zügen liegende „Große Berliner Kunstausstellung" im ausstellungstechnisch unmöglichen Schloß Bellevue oder wie die Mitglieder-Ausstellung des Vereins Berliner Künstler.

Besser ist es freilich, nicht zu vergleichen. Wer Kunst sucht, muß auch das Bildungsgesetz der Kunst hinnehmen. Die Juryfreien sind doch sicher genügend avanciert. In ihrer letzten Ausstellung interessierten am meisten aber Plastiken, die in jeder Weise traditionell gebunden sind. Es sind die zum ersten Male ausgestellten Arbeiten von Günther Martin und von seiner Frau Magdalena Müller. Die Großplastiken Martins sind ernste, gründliche Leistungen eines denkenden, sich streng disziplinierenden Bildhauers; die Porträtköpfe und Terrakottafiguren Magdalena Müllers gehen mehr ins sinnlich Naive. Die Existenzfiguren Martins haben etwas Kirchliches, sie sehen aus wie philosophische Heilige, wie Träger von Weltanschauungen, wie Vertreter eines Willens zum Endgültigen; die Arbeiten Magdalena Müllers wissen mehr den Reiz des Augenblicks einzufangen und festzuhalten.

Die reichste und bunteste der Frühjahrsausstellungen ist stets die der Akademie. Diesmal enthält sie mehrere Kollektivausstellungen: einen Slevogtraum, der geistig im Mittelpunkt liegt, eine Kollektion von schwungvollen, süddeutsch determinierten Bildern Altherrs, die zu umfangreich erscheint, einen Saal mit Bildern Max Beckmanns, dem man die Konkurrenz der gleichzeitig in Paris stattfindenden Ausstellung anmerkt, und eine Sammlung von Bildern Jaeckels, die einzeln besser wirken als im ganzen. In der Abteilung für Plastik stellt de Fiori kollektiv aus und wirkt im ganzen malerisch-launisch, aber lebendig begabt; Gerhard Marks bestätigt mit seiner Sonderschau die gute Meinung, die sein beseeltes Talent erweckt hat, doch überzeugt er nicht völlig dort, wo er auf Pfaden zu einer noch etwas aufgeblähten Kolossalkunst wandelt.

In dem unruhigen Hauptsaal dominiert des vierundachtzigjährigen Liebermann eindrucksvolles Selbstbildnis. Er ist lebendig geblieben, weil er als Maler die Zeit beherrscht hat, weil er seiner Zeit das Gesicht gab, ihr seinen Willen aufzwang oder — wie sich auch sagen läßt — ihren Willen realisierte. Dabei war ebensoviel Glück wie Verdienst. Merkwürdig nur, daß eigentlich allein die „Glück" haben, die der „Spitzenleistung" fähig sind.

Karl Scheffler

HOMBURG

Im Kurhaus ist eine Kunstausstellung eröffnet worden. Der brunnentrinkende Badegast wird zum Genuß künstlerischer Quellen geführt. Diese geistige Ergänzungskur ist dem Kurdirektor Hüfner und Dr. Niels von Holst vom Historischen Museum in Frankfurt zu danken. In den „lüstergeschmückten" einstigen Spielsälen des Kurhauses, eines „Prachtbaues der französischen Neurenaissance", wie der Führer meldet, hängen Werke mittelrheinischer Landschaftsmalerei von 1750—1930. Diese hundert Bilder sind den Künstlern und Motiven nach zumeist im Rhein-Maingebiet beheimatet. Darin liegt für Homburg und Umgebung in erster Linie ihre Anziehungskraft, sie eröffnen aber auch Ausblicke in Weiten kunstgeschichtlicher Landschaft zweier Jahrhunderte. Das rechtfertigt die Besprechung an dieser Stelle.

Ahnen und Enkel: von Georg Schütz d. Ä. bis zu Beckmann, hängen friedlich nebeneinander, Stammesgleichheit und Stilverschiedenheit, Verwandtschaft künstlerischen Blutes über ein Jahrhundert hinweg und Auseinanderstreben von Angehörigen einer Generation, all das wird anschaulich und bekommt eine gewisse beispielhafte Bedeutung. Man sieht, daß die Linien des Geschichtsbildes deutscher Kunst vom dreißigjährigen bis zum Weltkrieg keineswegs festliegen. Es gibt künstlerische Überraschungen z. B. bei den Veduten des älteren Schütz, bei Courbets Taunus (?)-Landschaft, bei der ich nur nicht sicher bin, ob sie nicht ein französisches Motiv darstellt, bei dem meisterlichen Winterbild Frankfurts von Victor Müller, der entzückenden frühen Dünenlandschaft Scholderers von 1878, bei Kirchners Bahnhof Königstein u. a. m. Die großen Vorbilder und Anreger, Parallelen und Nachzügler: holländische Landschaftskunst des siebzehnten Jahrhunderts, Nachfolge Poussins und Claude Lorrains, Schule von Barbizon, französischer Impressionismus, deutsche Heimatkunst — man ahnt ihre Umrisse hinter der kleinen Ausstellung. Man sieht Thoma am Scheidewege: hier naive Landschaftskunst, in beste europäische Tradition einmündend: das Bild des Holzhausenschlößchens von 1880, dort: die Sackgasse zu „Bodenstand" und „Erdgeruch" — wie Aby Warburg zu sagen pflegte — z. B. „beim Pflügen" (1890). Es ist bekannt, daß Thoma die sentimentalische Straße zu seinem und zum Schaden der mittelrheinischen Malerei gewählt hat. Anton Burger präsentiert sich zu seinem Vorteil, Jakob Nußbaum zu seinem Nachteil, an Fohr und Radl sieht man neue Seiten.

Zwei weitere Ausstellungen sollen im Laufe des Jahres folgen: „Deutsche Bildniskünstler von Cranach bis Dix" und „Westdeutsche Malerei der Biedermeierzeit von 1830—1860".

Bedenkt man, daß Kunstausstellungen in Badeorten und Kurhäusern den Tiefpunkt künstlerischer Darbietungen zu bezeichnen pflegen, so verdient der Wille zur Qualität und das Bekenntnis zum Geistigen in dieser Ausstellung, die nicht überschätzt, aber auch nicht übersehen werden soll, alle Anerkennung.

Wilhelm Waetzoldt



CARL MORGENSTERN, RHEINGRAFENSTEIN BEI KREUZNACH. 1831

AUSGESTELLT IN BAD HOMBURG

WIESBADEN

Das Neue Museum veranstaltete eine interessante Ausstellung „Preußische Zeichner", Blätter von Chodowiecki, Menzel, Liebermann und Groß. Es ist wirklich etwas gemeinsam Preußisches in den Zeichnungen: ein Streben nach Präzision und Exaktheit. Dieses wird vor allem deutlich in der bürgerlichen Ehrlichkeit Chodowieckis und in der fast soldatischen Schärfe Menzels. Bei Liebermann kommt Malerisches in die Linie und europäisch Weltmännisches in das Preußisch-Sachliche. Die Zeichnung von Groß ist dann fast wieder wie eine Rückkehr zur Tradition vor hundert Jahren: seine Blätter sind kriegerisch im Thema, angriffsbereit im Strich und provozierend in der nackten Darbietung einer scheinbar sinnlosen Realität. Vielleicht ist dieses der Ausdruck eines zeitgemäß verwandelten Preußentums ohne Militär und historisches Pathos. Hier liefert die Weltstadt Berlin ihren Beitrag zur Haltung und Gesinnung der heutigen europäischen Welt. Die Wiesbadener Ausstellung zeigt den Weg der zeichnerischen Form im Bezirk des Preußischen, doch auch die Idee des Preußentums selbst: von der Besinnung auf nationale Würde bis zu einem Bewußtsein, das ehrlich und stark genug ist, die überlebte Grenze zu zerstören, bis zu einem Glauben, daß ein so gewandeltes Preußentum Ausdruck einer aus Tradition gewachsenen Form für das Weltgewissen unserer Zeit sein kann — ein Ausdruck, der jedoch ohne die zentrierende Kraft nationaler Zellen nicht entstehen kann. Curt Gravenkamp (Frankfurt)

NEUES AUS AMERIKA

Dem Metropolitan Museum ist die Sammlung alter Bilder des Colonel Friedsam, die auf zehn Millionen Dollars geschätzt wird, unter der Bedingung vermacht worden, daß sie als Ganzes erhalten bleibt. Wegen einer solchen Klausel hat das Museum schon einmal ein Vermächtnis abgelehnt; dieses Mal wird es aber wohl anders sein.

Das Pensylvania Museum of Art hat nach dreijähriger Vorarbeit den Teil des Museums, der der mittelalterlichen Kunst gewidmet ist, eröffnet. Am bemerkenswertesten sind die vielen Architekturteile.

Ausstellungen: van Diemen Galleries — holländische und vlämische Gemälde; Demotte — Zeichnungen von Ingres bis Picasso; Durand-Ruel — achtzehn Bilder von Monet; Balzac Galleries — Plastiken von Maillol, Despiau, Renoir und Bourdelle; Reinhardt Galleries — Landschaften des siebzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert; 46. Jahresausstellung der Architectural League of New York (die Goldene Ehrenmedaille erhielt die Firma Lamb & Harman für das „Empire State Building", dem eben vollendeten, zur Zeit höchsten Gebäude, das auf dem Bauplatz des alten Waldorf-Astoria-Hotels im Zentrum der Stadt errichtet worden ist). Bemerkenswerter als diese Monsterschau war eine kleine Ausstellung von Refusierten in einem Laden.

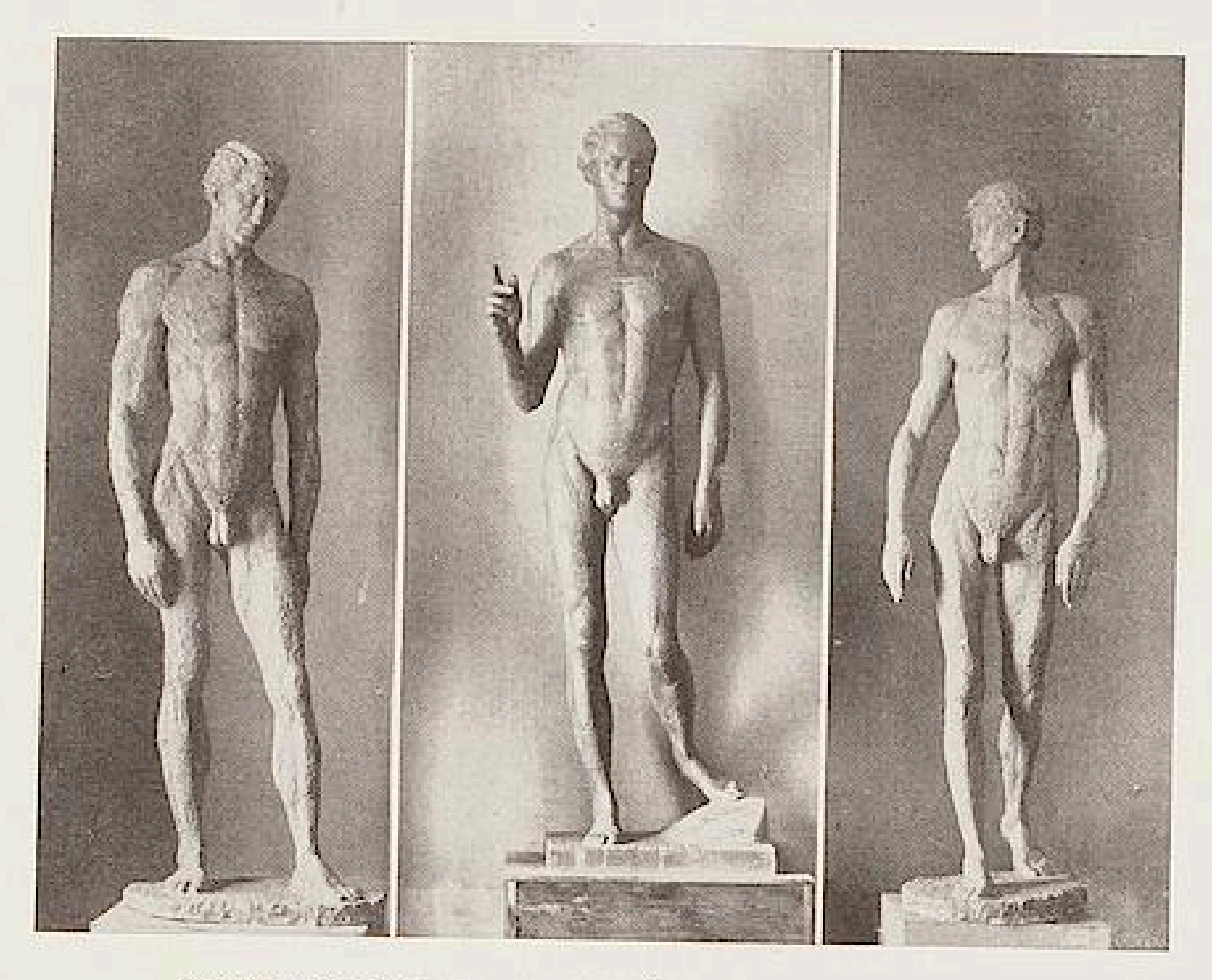
Im Grolier Club, New York, fand eine Ausstellung statt „Deutsche illustrierte Bücher und Buchillustrationen der letzten hundert Jahre". Veranstalter waren W. Wiegand und R. von Kuehlmann. Gezeigt wurden 150 Bücher und 100 Originale, die Faustillustrationen von Cornelius, Illustrationen von Chodowiecki, I. A. Koch, Carstens, W. Kaulbach, Rethel, Spekter, L. Richter, Schwind, W. Busch, Menzel, Liebermann, Corinth, Slevogt, Großmann, Kubin u. a. Die Veranstaltung übertraf alles, was bisher an deutscher Kunst in Amerika gezeigt worden ist. Um so bedauerlicher war es, daß die Ausstellung schlecht besucht war und in der Presse kaum erwähnt wurde. Der Grolier Club befindet sich in einem alten holländischen Backsteinbau. Die Ausstellung war in einem Oberlichtsaal untergebracht und gut aufgestellt.

Dr. Hermann Post (New York)

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke macht erstmals mit den Arbeiten des 1929 mit dreiunddreißig Jahren verstorbenen Karl Wimbauer bekannt, dessen Werk Franz Roh gesammelt hat. Wimbauer hat nur Zeichnungen hinterlassen. Ensor, Kubin, Klee mögen anregend gewirkt und mitgeholfen haben, den Künstler von den schweren Hemmungen zu befreien, gegen die dieser zarte, stets kränkliche, dem Hintersinn des Lebens nachspürende Mensch anzukämpfen hatte. Die farbig reiche Schwarzweißbehandlung und die phantasievolle, dem Chimärischen zuneigende strukturale Umsetzung des Zuständlichen zeugen von einer durchaus originalen Vorstellungs- und Gestaltungskraft, die beklommen zur Formung der Gesichte vortastet, in die sich ihr Landschaft und Mensch verfangen. — Gleichzeitig werden im Graphischen Kabinett Bildnisse, Landschaften und Stilleben des jungen Münchners Rudolf Ernst, dessen wir gelegentlich der Ausstellung bei den Juryfreien gedachten, und Max Ernsts phantastische Kosmogonie „histoire naturelle" in lithographischen Drucken gezeigt.

Die Kollektiv-Ausstellung von Ludwig Herthel bei den Juryfreien stellt einen jungen Maler vor, der in einigen Landschaften eine tüchtige Talentprobe ablegt, dem aber diese unbefangene Naturanschauung mit seiner Neigung zu stärkerer Abstraktion im Formalen und Farbigen organisch zu verschmelzen noch nicht gelingt, so daß er der



GÜNTHER MARTIN, DREI MÄNNLICHE AKTFIGUREN
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN AUSSTELLUNG

Gefahr eines Abgleitens ins Kunstgewerblich-Dekorative nicht entgeht. — Die Neue Sammlung des Bayrischen Nationalmuseums versucht mit einer Ausstellung der Ergebnisse des in Bayern seit drei Jahren nur versuchsweise zugelassenen neuen Zeichenunterrichts, besonders nach der Methode Britsch-Kornmann, und durch vorsichtige Konfrontierung von Beispiel und Gegenbeispiel die behördlicherseits geförderte alte Zeichenpädagogik sanftmütig zu diskreditieren.

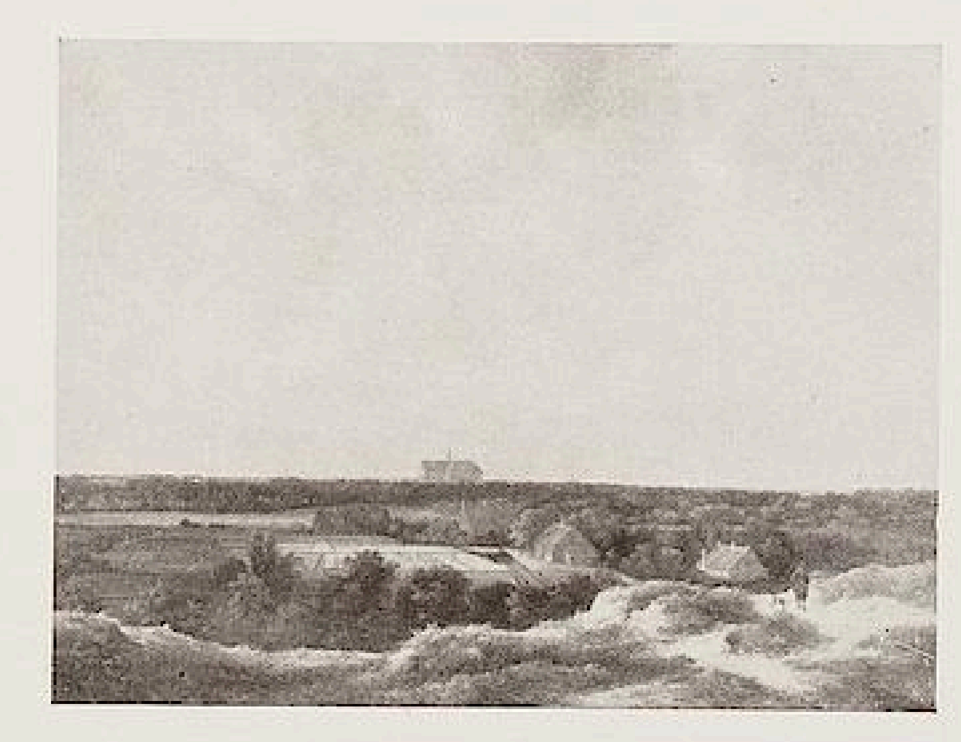
Das Münchner Historische Stadtmuseum ist nach Vollendung eines Erweiterungsbaus unter Leitung Eberhard Hanfstaengls neu geordnet worden. Inhalt und Aufstellung des Museums entsprechen im großen ganzen dem üblichen Typ des lokalgeschichtlichen Museums. Bei der Einrichtung der großen Gewölbehalle im Erdgeschoß des spätgotischen Baus, der den Hauptteil der Sammlung enthält, als Waffensaal ist es geglückt, die schöne Raumwirkung ungestört zu erhalten. Die Maruskatänzer von Erasmus Grasser, die bisher im alten Rathaus nicht recht zur Geltung kamen, sind jetzt im Historischen Stadtmuseum auf hohen Pfosten im Kreise, der Reigenform entsprechend, vorzüglich aufgestellt. Zur Veranschaulichung der Stadtgeschichte und vor allem der Stadtbaugeschichte dienen Stiche, Zeichnungen, Aquarelle der Maillinger Sammlung, die auch künstlerisch bedeutsame Objekte (wie Zeichnungen des Peter Cornelius zum Faust) enthält.

Hans Eckstein

DIE DEUTSCHE BAUAUSSTELLUNG

Die am 9. Mai auf dem Messegelände eröffnete „Deutsche Bauausstellung Berlin 1931" ist mit der Gewerbeausstellung im Jahre 1896 in Treptow verglichen worden. Umfang und Bedeutung berechtigen zu diesem Vergleich; anderes wieder läßt sich nicht vergleichen. Das Wichtigste in Treptow war die neugeschaffene Gesamtanlage in einem alten Park; die Gesamtanlage des Messegeländes dagegen war bereits gegeben. Sie ist landschaftlich reizlos, sie umfaßt mehrere durch Straßen getrennte, durch Brücken und Tunnel verbundene Hallen und ein — als erste Hälfte einer doppelt so groß geplanten Anlage — neugeschaffenes Freigelände. Grundsätzlich wäre dieses Freigelände für Bauwerke am besten geeignet; tatsächlich empfängt der Besucher die stärksten Eindrücke aber in den Hallen, obwohl es ebenso fremdartig ist, Häuser unter einem Glasdach zu erblicken, wie es widersinnig ist, Fassaden in Museumsräumen aufgestellt zu sehen.

Der erste Bericht kann nur ganz vorläufig sein, da der Umfang der Ausstellung gewaltig ist und einen Fußmarsch von etwa anderthalb deutschen Meilen verlangt. Dieses vorausgeschickt, frappiert zumeist die internationale Abteilung für Städtebau und Wohnungswesen in der Halle I und die Abteilung „Die Wohnung unserer Zeit" in der Halle II. In der ersten Abteilung wirkt nicht nur die gut veranschaulichte soziale Bautätigkeit Europas in der Nachkriegszeit, sondern auch der ausstellungstechnische Fortschritt, der sich, zum Beispiel, in der Art ausdrückt, wie die Statistik lebendig



J. VAN RUISDAEL, BLICK AUF HAARLEM. 59 : 77 cm
SAMMLUNG STROGANOFF, LENINGRAD
VERSTEIGERT FÜR 60000 MARK

gemacht, ja man darf sagen aktiviert worden ist. Von den statistischen Tafeln vermag jetzt auch der Laie Erkenntnisse anschaulich abzulesen, um die er sich früher in einer trocken abstrakten Weise bemühen mußte. In der anderen Abteilung imponiert die Gesamtanlage, die von Mies van der Rohe stammt. Ihm ist es gelungen, eine architektonische Einheit innerhalb der Halle II herzustellen. Der gute Gesamteindruck wird gesteigert durch die Einzelbauten. Besonders gut gelungen ist die vorbildliche Muster enthaltende Anlage der Preußischen Staatshochbauverwaltung.

Ein Vorzug ist es, daß diese Bauausstellung auf zu umfangreiche Beteiligung der Industrie und der Baugeschäfte verzichtet hat, daß es sich im wesentlichen um einen Rechenschaftsbericht und um eine Lehrausstellung handelt und daß auf alles, was an „Vergnügungspark" erinnert, verzichtet worden ist. Ein Nachteil ist, daß die Ausstellung nur drei Monate geöffnet sein wird, daß der ursprüngliche Plan einer Dauerausstellung nicht verwirklicht werden konnte. Nur wenige werden Zeit haben, alle Abteilungen gründlich anzusehen, wie sie es verdienen. Denn es handelt sich im ganzen um nichts weniger als um eine Darstellung von Städtebau und Landplanung, von Wohnungswesen und Sozialpolitik, von städtischem und ländlichem Siedelungsbau, von Kunst und Technik, von Konstruktion, Rationalisierung und Baustoffverwendung. Behandelt ist das Einzelhaus und Reihenhaus, Dorf und Großstadt, Industriebau und Kultbau, das Krankenhaus und Schulhaus, der Garagenbau, Gartenbau, die Sportanlage und vieles andere.



MAGDALENA MÜLLER, TORSO
KERAMIK

AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN AUSSTELLUNG

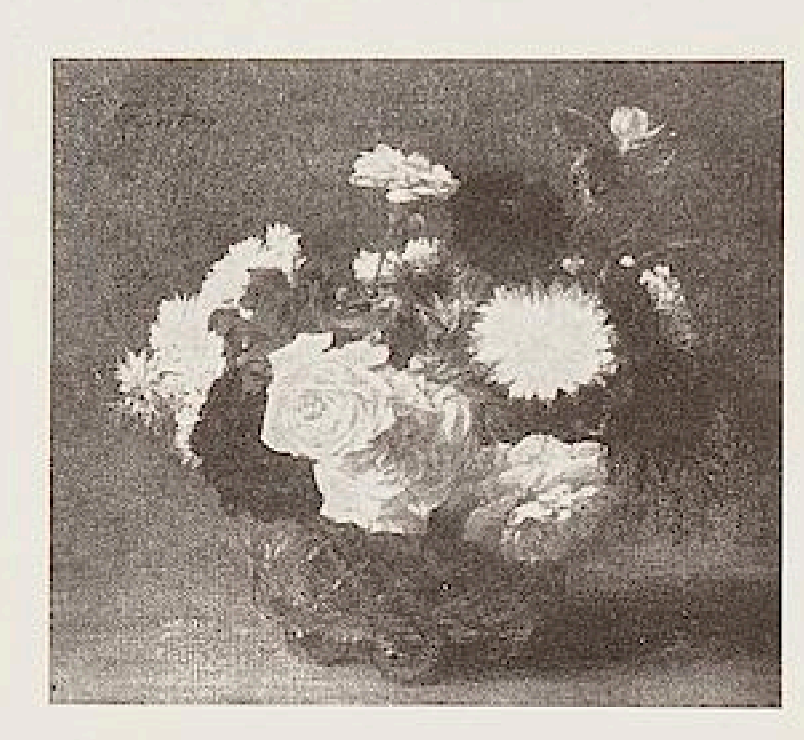
Die großen Probleme der Zeit treten deutlich in Erscheinung. Denn letzten Endes ist diese Veranstaltung ein Triumph geistiger Arbeit. Das meiste läßt sich zurückverfolgen bis zum Zeichentisch des Architekten, bis zum Schreibtisch des Kunst- und Sozialpolitikers. Es ist ein Rechenschaftsbericht nach drei bis vier Jahrzehnten, der es offenbart, was inzwischen getan worden ist, welche unerhörte Zeitschicksale nötig waren, damit es getan werden konnte, und was alles noch zu tun übrig bleibt. Darum läßt die Ausstellung auch Erinnerungen lebendig werden an den ersten Vorstoß um 1900. Es schwebt einem der Name Henry van de Velde — der nirgends genannt ist — auf den Lippen. Um nur einen Namen von vielen zu nennen.

Berlin ist im allgemeinen keine Ausstellungsstadt. Es fehlt ihr nicht nur das rechte Gelände, sondern auch der rechte Geist. Hier aber ist der Stadt, nach vielen Fehlschlägen, einmal etwas gelungen, das eine gewisse europäische Bedeutung hat. Und das in einer Zeit, die alle Kräfte gewaltsam lähmt. Vielleicht hat gerade die Not die Ausstellung so sachlich werden lassen. Und so vorwärtsweisend. Denn das Wesentliche ist, daß eine Idee hier am Werk war und deutlich dargestellt wird, die das ganze Abendland bewegt und die nichts, nicht einmal Armut und Elend aufhalten können. Daß die Ausstellung im Zeichen dieser unaufhaltsamen Zeitidee steht, macht sie, trotz vieler Unzulänglichkeiten, bedeutend und produktiv.

Karl Scheffler



W. TRÜBNER, PÄONIEN
SAMMLUNG DR. EMDEN, HAMBURG



FANTIN-LATOUR, BLUMEN
SAMMLUNG DR. EMDEN, HAMBURG

VERSTEIGERUNG AM 9. JUNI BEI BALL UND GRAUPE, BERLIN

NEUE BÜCHER

Alfred Neumeyer: Dürer. Les éditions G. Crès & Cie., Paris 1929.

Unter dem Titel „Maîtres d'autrefois" beginnt in Paris eine Serie von Büchern zu erscheinen. Die Herausgeber George Besson und Jean Alazard haben einen jüngeren deutschen Kunstgelehrten dafür gewonnen, in einem Band über Dürer französischen Lesern Aufklärung zu bieten, die, wie wir glauben, notwendig und, wie wir hoffen, willkommen ist.

Neumeyer stand vor der Aufgabe, den Franzosen Dürer zu zeigen, wie wir ihn sehen, nachdem Lippmann und Winkler die Zeichnungen zugänglich gemacht, L. Justi und Panowsky die Kunsttheorie Dürers aufgeklärt haben, und Wölfflin Wage und Maßstab verfeinert hat.

Die Aufgabe war schwer zu lösen, weil die Bewältigung der Vorarbeit, Übersicht darüber, Auswahl daraus, viel Kenntnis und noch mehr Takt erforderte. Auf sechzig Seiten in lesbarer Sprache, in einem dem Thema gemäßen Ton alles Wesentliche vom ermittelten Tatbestand aufzunehmen, einige Monumente anschaulich zu beschreiben, die Entwicklung zu zeichnen: dies ist dem Verfasser gelungen. Der Eingeweihte merkt an vielen Stellen, daß Neumeyer mehr weiß, als er ausspricht, daß er die seltene Fähigkeit besitzt, auszulassen und zu schweigen. Drohende Gefahren sind glücklich vermieden: pedantische Überladung des Textes auf der einen, redensartliche Oberflächlichkeit auf der anderen Seite.

M. J. Friedländer

Waldemar George, Le dessin français de David à Cézanne. Editions chroniques du jour. Paris 1929.

Der Pariser Kritiker zeigt in dieser ersten zusammenhängenden Darstellung des Gebietes die französische Zeichnung in ihrer exemplarischen Bedeutung für den Stilablauf des neunzehnten Jahrhunderts — wie er ihn Wölfflin und Riegl heranziehend — sieht. Von der Romantik bis zu den Impressionisten rechnet er den „nouveau baroque"; Degas zählt er mit Gauguin, van Gogh, Cézanne zu den aufbauenden „Pionieren des zwanzigsten Jahrhunderts". Über das spezifisch Zeichnerische erfährt man im Text wenig, um so mehr aus den interessant gewählten 97 Tafeln, die leider in einem etwas verwischenden Tiefdruck wiedergegeben sind. Erhard Göpel

Katalog der Werkstätten der Stadt Halle.

Der angenehm sachlich mit originalen Photos ausgestattete Katalog gibt Einblick in Arbeitsweise und Leistungen der Werkstätten. Unter der technisch einwandfreien Keramik findet sich noch manche unverstandene Form, die Edelmetallarbeiten wirken gelegentlich verspielt und öfters phantasiearm in der Wahl des Gegenstandes. für Baubeschläge und für Beleuchtungskörpern sucht man nach brauchbaren Formen. Das Beste leisten die textilen Werkstätten, die aus den mannigfachen Möglichkeiten des Materials zu ungezwungenen, natürlichen Ornamenten kommen. Deren handwerkliche Spitzenleistungen sind voraus weisend beispielhafte Typen, die die Masse der Produzenten — auch die Maschine — zum geschmacklichen Nachrücken zwingen. Erhard Göpel

Dr. A. Martin de Wild: Naturwissenschaftliche Gemälde-Untersuchung. Verlag B. Heller, München 1931.

Knapp, klar und erschöpfend hat der Verfasser alles zusammengestellt, was der Bilderkenner, sei er Restaurator oder Konservator, Museumsleiter, Händler oder Sammler, wissen muß über den chemischen Charakter von Farben und Firnissen, über Röntgenbild, ultraviolette Strahlen und Mikrophotographie. Alles auf Grund eigener Erfahrungen und genauer naturwissenschaftlicher, physikalischer wie chemischer Untersuchungen. 50 Abbildungen nach Mikroskopbildern wie nach Gemälden in verschiedensten Zuständen der Restaurierungsbehandlung sind sehr aufschlußreich. Kein Bilderkenner oder Bilderforscher wird dieses grundlegende Handbuch künftig entbehren können. E. Waldmann

Adolf Spamer, Das kleine Andachtsbild vom 14. bis 20. Jahrhundert. 314 Abbildungen auf 218 Tafeln und 53 Textabbildungen. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1930.

In übersichtlicher, scharf konturierter entwicklungsgeschichtlicher Darstellung, die von der Hochgotik bis zur Gegenwart reicht, wird in diesem grundlegenden Werk ein unerforschtes Grenzgebiet von bildender Kunst, Dichtung und Kunstgewerbe zum erstenmal in seinem ganzen Ausmaß vergegenwärtigt. Das Gebiet dieser Erzeugnisse einer religiösen Kleinkunst, welche in Holland ihre höchste Blüte entfaltet hat, reicht von der Oberschicht bedeutender Individualleistungen anerkannter Meister (vor allem: des Gottfried B. Göz, der drei Brüder Wiericz, R. Sadelers, Philipp Galles) bis in die anonymen Tiefenzonen des fabrikmäßig gestanzten Massenartikels; diesem weiten Gebiet gehören gleicherweise an die kostbare, auf Pergament gemalte Miniatur und der billige Öldruck, die Heiligendarstellung im repräsentativen Thesenformat und das unscheinbare Buchzeichen mit Streublumenmuster, das pompöse barocke Prunkbild und die ungelenken Bildnereien auf Haus- und Stallsegen. Von neueren Bestrebungen, die der Entartung des Heiligenbildes in süßliche Rührseligkeit entgegenzuwirken versuchen, werden verdientermaßen die Leistungen der Beuroner Benediktiner-Abtei gewürdigt. W. v. S.

DER WIEDERENTDECKTE HANS WEIDITZ

Wilhelm Fraenger: Altdeutsches Bilderbuch. Herbert Stubenrauch Verlag, Leipzig 1930.

Der „Ludwig Richter des sechzehnten Jahrhunderts" wurde Hans Weiditz wegen seiner Fabulierfreude und seiner wirklichkeitsverbundenen Vertrautheit mit den Lebensformen aller Volksschichten genannt. Von den 250 Sitten- und Geschichtsbildern in Holzschnitt, die Weiditz zur Illustration der deutschen Erstausgabe von Petrarcas „Glücksbuch" (1532) beigesteuert hat, sind hier 100, in ganzseitigen Reproduktionen zu einem reizvollen und kulturhistorisch fesselnden Bilderbuch vereinigt. Als stupender Kenner der Sprichwortweisheit und aller Sinnzusammenhänge einer für uns heute verschollenen Symbolik, mit erheblichem Scharfsinn und Feingefühl, bietet Fraenger durch seine Bildanalysen zugleich eine vor-

zügliche Charakteristik von Weiditz' Eigenart. Abgesehen von dem Genuß und der Anregung den diese an Gestalten und Begebenheiten manigfaltigen Bilder bieten, ist auch der geisteswissenschaftliche Ertrag, vor allem für die Volkskunde und Literaturgeschichte, ein vielfältiger und reicher.

W. v. S.

Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit von Albert Boeckler. Verlag Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig.

Der große Reiz der frühen Miniaturen besteht zum Teil, im Gegensatz zu anderen Denkmälern mittelalterlicher Kunst, in der Unversehrtheit, die sie dem geborgenen Leben in den Bibliotheken verdanken. Eben darum sind sie aber auch wenig bekannt. Wenn nun ein berufener Wegbereiter wissenschaftlicher Erkenntnis eine künstlerische Auslese bietet, so kann er dankbarer Anerkennung gewiß sein. Die Zusammenhänge sind noch nicht alle erforscht, weite Strecken sind noch nicht bearbeitet, die Beziehungen zur Monumentalmalerei und zur Plastik sind noch nicht genügend geklärt. Was fragt aber eine irische Buchseite nach diesen Zusammenhängen? Albert Boeckler erweist in diesem Buch aufs schönste die Fähigkeit, die künstlerische Bedeutung seiner Materie lebendig zu empfinden und an seinem eigenen Erlebnis einer großen schöpferischen Vergangenheit viele teilnehmen zu lassen.

E. G.

Heinrich Bechtel, Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. München, Duncker & Humbolt, 1930.

Der Kunsthistoriker, der von dem Buche Aufhellung der wirtschaftlichen Grundlagen und Zusammenhänge des künstlerischen Schaffens im späten Mittelalter erwartete, ist enttäuscht, nicht mehr als einen Abriß der künstlerischen Entwicklung etwa nach dem heutigen Stande der in den Handbüchern niedergelegten Erkenntnis zu finden, der mit den ihn umrahmenden wirtschaftsgeschichtlichen Kapiteln innerlich kaum verbunden ist. Kunstgeschichte wird hier als Erkenntnisquelle für ein anderes Wissensgebiet genutzt, und es ist Sache des Wirtschaftshistorikers, zu beurteilen, welchen praktischen Wert die Erörterung stilgeschichtlicher Fragen in diesem Zusammenhang zu gewinnen vermag.

G.

Das Gesamtwerk Pieter de Hoochs

Der neueste Band der „Klassiker der Kunst". Die kritische Arbeit, die der Verfasser, Wilhelm R. Valentiner, hier geleistet hat, das reiche Material von etwa 280 Gemälden des holländischen Malers und seines engeren Umkreises rechtfertigen die Aufnahme dieses Kleinmeisters in die Reihe der großen, vorher behandelten Meister. Die knapp von jeder Überschätzung freie Einleitung Valentiners gehört zum Besten, was ein moderner Kenner über holländische Malerei geschrieben hat. Die kritische Sichtung des Gesamtwerkes, in der der außerordentliche Wert dieses Handbuches liegt, ließ nicht nur eine größere, im Anhang reproduzierte Anzahl fälschlich zugeschriebener Werke ausscheiden, sondern führte auch zur Entdeckung eines bisher nur schattenhaft neben Pieter de Hooch feststellbaren Malers, des in Delft und Leyden tätigen Hendrik van den Burch. Die etwa vierzig Werke, die Valentiner als Grundstock seines Oeuvres zusammengestellt hat, werden der weiteren Forschung eine erwünschte Grundlage für die Kenntnis der holländischen Genremalerei um Pieter de Hooch geben.

Deusch

Mussia Eisenstadt: Watteaus Fêtes Galantes. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Das Buch unterscheidet sich von den üblichen kunsthistorischen Biographien, die sich begnügen, sei es kennerisch (Ouvre-Festlegung oder -Erweiterung), sei es ästhetisch (Stil-Analyse) das Werk eines Meisters zu erfassen, durch eine sehr bemerkenswerte philologische Eindringlichkeit. Es ist zweifellos, daß die Kunstwissenschaft, die anfängt etwas zu erstarren — besonders nach der formanalytischen Seite hin, durch eine philologische Durchdringung nur gewinnen kann. (Das beginnt man jetzt von verschiedenen Seiten her einzusehen.) — Mussia Eisenstadt hat diese philologische Ader, die bei ihr an keiner Stelle doktrinär und kleinlich wird, vielmehr stets dazu dient, Wesentliches zum Verständnis der Watteauschen Kunst beizubringen. Aus der Definition des Wortes „galant" und der historischen Darlegung der „fêtes galantes" entwickelt sich alles Weitere: die Entstehung des Régence-Stils und die Einbettung der Kunst Watteaus in die geistigen und stilistischen Besonderheiten seiner Zeit. Unsere Kenntnis Watteaus und seiner Zeitbedingtheit hat durch diese exakte und geistreiche Studie ganz entschieden gewonnen.

Walter Friedländer

Leo Frobenius: Erythräa. Länder und Zeiten des heiligen Königsmordes. (Mit 57 teils mehrfarbigen Tafeln, 1 Karte, 99 Textfiguren.) Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich.

Aus dem Studium der Lebensgewohnheiten der Negerstämme dieses südafrikanischen Gebietes Erythräa (Transvaal, Rhodesien, Maschona), aus ihren Märchen und Sagen, Legenden und mündlichen Überlieferungen rekonstruiert Frobenius ihre alte Geschichte: Ein sakraler Königsstaat, mit Königsmord als Opfer, mit Mondgottheit und Sternenverehrung, mit dem lebenspendenden Urgewässer und Hierodulenwesen. Hochentwickelter Ackerbau, höchstentwickelter Bergbau und Minenbetrieb auf Gold, Kupfer und (sehr viel) Zinn. Die Baukunst in den Ruinen von Simbahwe, in Regentempeln, unterirdischen Wohnhütten aus Stein und in den Bergwerken anfangs sehr hochstehend, später schlechter geworden. Felsmalereien, Felsreliefs, Felsgravierungen verschiedenen Stils mit erkennbarer Entwicklung, Keramik von manchmal beträchtlicher künstlerischer und kunsthandwerklicher Leistung. Die Buschmann-Malereien sind nur letzte Ausläufer einer einst größeren Kunst.

Wann blühte diese Kultur? Frobenius hält sie für sehr alt. Beziehungen sowohl zum sumerischen Mesopotamien wie auch zum dravidischen Indien, wenn vielleicht auch nur rezeptiver Art, bestehen wohl sicher. Vielleicht hilft die weitere Erschließung dieser Kulturen dazu mit, die Lücke zwischen Prähistorie und Historie zu schließen. Es wird weitergearbeitet auf diesem Gebiete der Kulturmorphologie, und das alte Afrika birgt noch große Überraschungen für unsere Kenntnis der antiken Welt. Die Abbildungen des Buches sind vortrefflich.

E. Waldmann

CHRONIK

NOCH EINMAL DER BRAUNSCHWEIGER VERMEER

Die herzogliche Seite versucht noch immer, ihr altes Projekt in irgendeiner Form zu verwirklichen: durch Verkauf des „Mädchens mit dem Weinglas" einen Stiftungsfonds zu schaffen. Sie sieht sich außerstande, ihren jährlichen Beitrag in voller Höhe weiterhin zu zahlen und hat dementsprechend die Zuschüsse schon gekürzt. Da der beabsichtigte Verkauf des Vermeer an der geschlossenen Gegnerschaft der öffentlichen Meinung — von wenigen inspirierten Presseäußerungen abgesehen — und der berufenen Vertreter von Wissenschaft und Kunst gescheitert ist, soll er nunmehr mit dem Erwerb einiger Stücke aus dem Welfenschatz verkuppelt werden. Man hofft dabei, einen Teilbetrag des Erlöses zur Einrichtung eines Stiftungsfonds abzweigen zu können. Der Vorschlag rechnet mit der Undurchsichtigkeit der Verhältnisse beim Welfenschatz, oder seine Befürworter sind tatsächlich so mangelhaft orientiert wie seinerzeit, als sie bereit waren, den Vermeer für ein Viertel des später gebotenen Preises herzugeben. Tatsache ist, daß aus dem Schatz bisher wenig verkauft ist und daß seine Bewertung äußerst schwankend ist. Der ehemalige Herzog benutzt also nicht etwa den Erlös aus dem Verkauf des Welfenschatzes, um seinen vertraglichen Verpflichtungen nachzukommen, sondern er mutet dem Staate Braunschweig zu, Stücke daraus zu kaufen, nachdem er ihn an einen Konzern statt an den Staat veräußert hat.

Noch schlimmer wird die Sache, wenn sich bewahrheitet — was das Allerwahrscheinlichste ist —, daß nämlich der Herzog in irgendeiner Form mit am Verkauf des Schatzes beteiligt ist. Sei dem wie ihm sei, kein Kenner der Verhältnisse könnte im Augenblick — nach wiederholten Preisherabsetzungen des Welfenschatzes, nach dem Fiasko in Amerika — befürworten, daß für ein paar Stücke (keineswegs die Hauptsachen!) fast zwei Millionen verausgabt werden. Und so wird hoffentlich auch der neue Versuch, den Vermeer zu veräußern, scheitern.

Die scharfen persönlichen Angriffe, die ich wegen des Verkaufs des Vermeer gegen die verantwortlichen Stellen richtete, sind ohne Antwort geblieben. Wie sollte es auch anders sein, da dieser Verkauf unbegreifliche Verkennung der Museumsaufgaben und katastrophale Unkenntnis des Kunstmarktes offenbarte. Die Sachverständigen sind ohne Einfluß gewesen; mit ihnen zu streiten, wäre zweifellos erquicklicher gewesen. (Ob es freilich Sachverständige gibt, die den Verkauf ernsthaft diskutieren?). Um so mehr bedauere ich, daß die Angaben über die Stellung des Vertreters der Regierung ungenau waren. Der einstimmige Beschluß des Stiftungsvorstandes, dem Verkauf zuzustimmen, ist in Abwesenheit des Vertreters der Regierung zustandegekommen. Sein Ersatzmann hatte entgegen seinem Auftrag zugestimmt. Den scharfen Tadel, daß der Kunstreferent der Regierung der Hauptschuldige sei, habe ich demnach zu Unrecht ausgesprochen.

Friedrich Winkler

MARIA SLAVONA †

Mit Maria Slavona ist die jüngste der drei Malerinnen dahingegangen, die in einer heroischen Zeit der deutschen Malerei eine höchst ehrenvolle Rolle gespielt haben. Käthe Kollwitz lebt uns noch, Dora Hitz ist schon vor einigen Jahren gestorben. Maria Slavona war als Künstlerin ihrem Temperament und ihrer Begabung nach die glücklichste. Nicht die stärkste, aber die empfindungsvollste und am feinsten kultivierte. Was sie den Franzosen verdankt, war ihr ganz ein eigener Besitz geworden. Ihr Geschmack erhob sich stets zur Höhe einer Erkenntnis. Wie ihr neulich ins Kronprinzenpalais gekommenes Pariser Straßenbild eine der besten Neuerwerbungen ist, so hat der Arbeitsernst und die reife Kunstgesinnung dieser Frau immer viele ihrer männlichen Kollegen beschämt. In ihrer Malerei ist eine eigene Süße, jedoch niemals Süßlichkeit; etwas Strahlendes ist darin und etwas von dem Leuchtenden, das der Persönlichkeit eigen blieb, trotz aller körperlichen Leiden. Goethe würde diese Frau eine schöne Seele genannt haben. Dieses alles blieb aber nicht nur im Menschlichen, sondern es drang voll und beglückend in die Malerei. Menschentum wurde Künstlertum. Maria Slavona füllt einen Platz in der Geschichte der neueren deutschen Malerei.

K. Sch.

EINE CASPAR-DAVID-FRIEDRICH-AUSSTELLUNG

Der Frankfurter Kunstverein plant als Hauptveranstaltung für das Goethejahr 1932 eine umfassende Ausstellung des Lebenswerks von Caspar David Friedrich in den Monaten August-September des nächsten Jahres. Museen, Galerien, Kunsthandlungen und Private, die im Besitz von Werken Friedrichs (Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Graphik) sind, werden gebeten, den Frankfurter Kunstverein (Frankfurt a. M., Junghofstr. 8) zu benachrichtigen und sich zur Herleihung ihres Besitzes bereit zu erklären.

KUNSTVERSTEIGERUNGEN

Die Versteigerung einer Wiener Sammlung, des Kunstnachlasses des Grafen Rantzau und einiger Beiträge aus anderem Privatbesitz, welche am 15. und 16. Mai von Ball und Graupe in den Räumen der Sezession veranstaltet wurde und die im wesentlichen Kunstgewerbe vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert enthielt, hatte mit etwa 580 Nummern, deren Preise die Höhe der Taxen durchweg erreichten und zum Teil wesentlich überschritten, ein beachtliches Ergebnis zu verzeichnen. Den lebhaften Antrieb gaben der Auktion vor allem die zahlreich erschienenen Wiener Händler, die Aufträge österreichischer Sammler mitgebracht hatten.

*

Am 10. und 11. Juni versteigert Matth. Lempertz in Köln die Gemälde- und Skulpturensammlung des Kommerzienrats Albert Schwarz, Stuttgart. Vertreten sind besonders Frühwerke deutscher und niederländischer Malerei und altdeutsche Holzplastiken.

AUKTIONSNACHRICHTEN

SAMMELN ODER SPEKULIEREN?

DIE LAGE DES GRAPHIKMARKTES

VON

ERHARD GÖPEL

Die seit zehn Jahren unaufhaltsam scheinende Steigerung der Graphikpreise hat durch die Plötzlichkeit, mit der ihr Ende sichtbar geworden ist, Zweifel an dem sicheren Anlagewert alter Graphik — die bisher als Wertpapier angesehen wurde — erweckt. Erst jetzt, wo die Papiere fallen, sieht man, wie berechtigt der Vergleich war. Die Plötzlichkeit der Preisbewegung ist in der besonderen Konstruktion des Graphikmarktes in Deutschland begründet, dessen Auktionen die Veränderungen eines halben Jahres im Frühjahr und im Herbst in Anwesenheit eines internationalen Publikums sichtbar machen. Die Rekordpreise verbargen einem größeren Kreis, daß die für Einzelstücke gezahlten Summen nicht das gesamte breite Preisniveau zu heben vermochten. Die Spanne zwischen den wenigen, zum ersten Rang gezählten Blättern und denen einer mittleren Stufe wurde immer größer. Nicht selten entsprach sie dem zehn- bis zwanzigfachen des mittleren Preises.

Der Anlaß war das Eingreifen einiger amerikanischer Sammler, die von sehr unterrichteten europäischen Händlern — London, Schweiz, Leipzig —, teilweise auch von amerikanischen Händlern, beraten wurden, und die darin übereinstimmten, daß der Erwerb der wenigen durch Seltenheit, Erhaltung und Druckschönheit ausgezeichneten Blätter der großen Meister das um jeden Preis Erstrebenswerte sei.

Das amerikanische Gebot trat unter vielen Mänteln auf, seine preissteigernde Wirkung stützte stimmungsmäßig auch der nicht unmittelbar beteiligte Handel; die Allgemeinheit verfolgte den Vorgang mit bedauernder Verwunderung; das Staunen über die unerhörten Preise schwächte das Bedauern.

Unter den Amerikanern fiel am stärksten der Händler Charles Sessler auf, von einem Warenhausbesitzer mit so reichen Mitteln ausgestattet, daß er in kurzer Zeit die Preise revolutionierend hochtreiben konnte. Als er begann, sich langsam den Konventionen des Graphikhandels einzugliedern, machte die amerikanische Krise seiner Rolle vorläufig ein Ende. Den Rückgang der Preise mit dem Ausbleiben des einen Sessler zu erklären, geht nicht an, da dessen Geboten regelmäßig echte Gegengebote entsprachen, deren Höhe kalte Überlegung voraussetzt. Amerika, namentlich seine reichen Museen, deren Stiftungssegen sich auszuwirken beginnt, kauft auch heute noch, aber der treibende Motor der amerikanischen „prosperity", der als Vorspann für die Preissteigerung wirkte, hat ausgesetzt. Seine Kraft lag in den Spitzenpreisen für die besten Blätter, die heute ohne steigernde Gegengebote nahe den Ausrufpreisen verkauft werden. Diese Tatsache bestimmt das Marktbild, das in seinen Einzelheiten die wirtschaftliche Lage der europäischen Länder und innerhalb der Länder die unterschiedliche Lage der Käuferschichten spiegelt.

Das Angebot alter Graphik in den Auktionen von C. G. Boerner in Leipzig und Hollstein & Puppel in Berlin war reichlich und mit wertvollen Stücken durchsetzt. Die Liste der gezahlten größeren Preise entspricht den Ankäufen der Handlung Colnaghi, London. Man war nicht sicher, ob deren Leiter, ein erfahrener Kenner des Gebietes, für eigene Rechnung oder wenigstens teilweise für die Vertreter amerikanischer Museen kaufte, die während der Auktion in seiner Nähe saßen. Leider enthalten die Käufe von Colnaghi unter anderen die kostbaren Werke alter Graphik, die ein deutscher Fürst in die Versteigerung gab, so daß ihr Verlust für Deutschland sicher ist. Colnaghi kaufte: Anonymer Florentiner (fünfzehntes Jahrhundert), „Templum Pilati" 16000 Mark; Anonymer Florentiner (fünfzehntes Jahrhundert), „Das große Abendmahl" 13000; Jacopo de Barbari, Mädchenkopf 8000; Meister E. S., „Johannes Baptista" 20000; Meister E. S., Buchstabe „P" 14000; Meister E. S., Buchstabe „Y" 15000; Prinz Ruprecht von der Pfalz, Henker mit dem Haupt des Johannes 12000; Veit Stoß, Auferweckung des Lazarus 16000; und — in Berlin bei Hollstein & Puppel — Schongauer, Engel der Verkündigung 3300. Erfreulich, daß der Christophorus von Wechtlin, ein Clair-obscur-Holzschnitt von großartiger Erfindung, für 7500 aus deutschem Besitz an das Berliner Kabinett fiel.

Das Dürerangebot des Frühjahrs war sehr umfangreich. Die immer wieder auf den Markt kommende Menge alter Drucke ist durch Dürers Erfolg erklärlich, den er selbst noch zu Lebzeiten durch hohe Auflagen ausnützte. Die Sammlung Hausmann, die Boerner versteigerte, enthielt die besten Drucke, die glatt verkauft wurden: „Adam und Eva" — der Wirkung des prachtvollen Druckes tat der fehlende Rand keinen Abbruch — 9500; „Geburt Christi", Abdruck von großer Klarheit, 10400; die Madonnendarstellungen kosteten: 3100 (Verzeichnis von Bartsch 30); 2000 (Bartsch 31); 3000 (Bartsch 33); 5500 (Bartsch 42); die „Kriegsleute" 2200. Die Holzschnitte der Sammlung Bärwald fanden ebenfalls ihren Käufer: Die große Passion (12 Blatt, 16000), das „Marienleben" 21000, die „Heilige Familie mit dem Hasen" (3900), die großen Blätter des Triumphwagen Kaiser Maximilians (5500) wurden Colnaghi zugeschlagen. Die zweite Dürer-Reihe bei Boerner, ungleichmäßiger im Material, wurde zu niedrigeren Preisen nur zögernd aufgenommen. Als dann in Berlin bei Hollstein die Dürer zum Ausruf kamen, versagte die Aufnahmefähigkeit des Marktes.

Für das niederländische siebzehnte Jahrhundert haben Holland und Belgien einen eigenen Markt aufgebaut, dessen hoher Preisstand für kleinere Werte sich auf den deutschen Auktionen, z. B. bei den Schiffsdarstellungen nach Breughel (100—250), auswirkte. Die internationalen Werte dieses Kreises, Lucas von Leyden und Rembrandt, waren in diesem Frühjahr ungünstig vertreten.

Überrascht war man von dem guten Verkauf des achtzehnten Jahrhunderts sowohl auf der Versteigerung in Berlin wie in Leipzig, wo wieder sehr frische Drucke aus russischem Staatsbesitz ausgeboten wurden: Debucourt, „Deux Baisers" 8000; Janinet, zwei fliegende Putten als „L'amour" und „La Folie" 7200; John R. Smith nach Hoppner „Sophia Western" 7000; die Gegenstücke „der verliebte und der ausruhende Jäger" 6800. Außer diesen Hauptstücken fand das ganze übrige Angebot seine Abnehmer, was in der noch starken Kaufkraft der Franzosen und in dem dekorativen Charakter der Blätter begründet ist.

Als Wandbild haben die Städteansichten und Landschaftsblätter einen ähnlich breiten Käuferkreis, der die bei Hollstein & Puppel ausgerufenen Blätter leicht aufnahm. Alte Graphik als Wandbild einzubürgern versucht ein Berliner Warenhaus seit Jahren. Den höchst umfangreichen Käufen von Convoluten und billigen Blättern nach zu schließen, mit gutem Erfolg. Die deutsche Graphik des neunzehnten Jahrhunderts hat ihre Liebhaber, die sich, sobald die Blätter preismäßig erreichbar werden, in Käufer verwandeln (Chodowiecki, „Damen im Zimmer" 320; „Cabinet d'un peintre" 115; Menzel, „Verfolgung auf der Wendeltreppe" 720). Meist sind die Sammler dieses Gebietes Käufer von Zeichnungen der gleichen Zeit, die vor dem Kriege schon einmal höher bewertet wurden und heute regelmäßig ihre Abnehmer finden.

Zeichnungen treffen heute auf ein allgemein verstärktes Sammelinteresse. Die bedeutenden Werke französischer Kunst, die Rußland durch Boerner versteigern ließ, fanden doppelte Resonanz, da der Hauptabnehmer Frankreich wirtschaftlich noch am kräftigsten ist. Der Verkaufserfolg ist nicht

ausgeblieben, die Preise waren durch das überraschende Eingreifen eines amerikanischen Sammlers, der die Franzosen zu hohen Gegengeboten zwang, besonders hoch. 22000 zahlte Herr Allan aus Boston gegen Seligman, Paris, für das große Portrait der „Elisabeth II., Tochter Heinrichs II.", das, wie dieselbe Darstellung in Chantilly, dem Clouet gegeben wird. Herr Allan, den man bisher nur als leidenschaftlichen Holzschnittsammler kannte, äußerte, daß seine meist sehr energisch durchgeführten Käufe für eine andere „private collection in America" erfolgt seien. Er zahlte für Fragonard, „Sibyllentempel in Tivoli" 6500; Hoin, „Park von Passy" 4600; Hubert Robert, Landschaft 11000. Die schönen Zeichnungen des Greuze waren für 150 bis 4500 zu haben, die freiesten und frischesten Blätter nahmen die französischen Händler mit. Die Studie des Watteau, Frauenfigur, kostete 11000 (Berliner Handel). Die Boucher-Zeichnungen wurden gut bezahlt: „Mädchenkopf" 10500; „Badende" 4500; „Venus" 7000; „Akt" 6800. — Ruisdael, Ansichten von Rhenen, konnte das Berliner Kabinett für 1900 ersteigern. — Bei der Handzeichnungsversteigerung von Hollstein & Puppel in Berlin zeigte sich, daß einer Zeichnung, die eine Zuschreibung an einen großen Namen nicht verdient, diese mehr schadet als nützt. Die Zuschreibungen an Michelangelo, Lionardo, Tizian, wie die bei Boerner an Rubens und van Dyck, wurden preismäßig alle nicht angenommen und die Zeichnungen gingen zurück. Das Angebot in Berlin litt unter zu großer Breite, ein Zusammenfassen in Sammelnummern wäre weniger ermüdend und wahrscheinlich erfolgreicher gewesen.

Die Taxen der großen Versteigerungen entsprachen etwa dem Preisniveau des vorigen Frühjahrs. Nachdem die Herbstversteigerungen die Preise gesenkt hatten, mußte der Versuch, sie auf dem alten Niveau zu erhalten, scheitern. Auch der spezielle Graphikhandel, der mit einem Fallen der Auktionspreise den Wert seiner Lager sich mindern sieht, konnte diese Entwicklung nicht aufhalten. Die Folge der etwa um ein Drittel gefallenen Versteigerungspreise wird eine Senkung auch der Lagerpreise nach sich ziehen. Der Handel wird sich mit dem Verlust des nicht realisierten Spekulationsgewinnes der letzten Jahre abfinden und sich rasch zu einer Umstellung entschließen, damit nicht Verkäufe einzelner Händler um jeden Preis und das von manchen Sammlern schamlos benützte Mittel des Untergebotes eine gesunde Entwicklung verhindern. Da die wirtschaftlichen Krisen den Kunstmarkt zuerst treffen und zuletzt verlassen, wird nur eine ruhige aufbauende Arbeit zu einer neuen Festigung des Marktes führen.

Vor achtzig Jahren schrieb Bernhard Haußmann auf die erste Seite des Verzeichnisses seiner nun versteigerten Dürersammlung: „Täglich verehre ich mehr die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu seinesgleichen hat" (Goethe über Dürer an Lavater). Man spürte noch heute der Sammlung trotz mancher Mängel an, daß sie aus dem Bemühen, den Meister „recht im Innersten erkennen zu lernen", entstanden ist, verbunden mit der Einsicht, daß „Gold und Silber" die Werke der Kunst nicht entgelten kann und Spekulation sie entwürdigt. Echte Sammler heranzubilden und die Werke graphischer Kunst in Sammlungseinheiten zu binden, die kein spekulativer Anreiz sprengt, ist die Aufgabe des Handels und der Museen, die nur so der Abwanderung graphischer Kunstwerke aus Deutschland entgegentreten können.

Die beiden Erfolge des Frühjahrs, die Versteigerung der Sammlung Haußmann und die der Zeichnungen der großen Katharina von Rußland, bewiesen, daß stille Aufbauarbeit am Ende und selbstverständlich ihren Lohn auch nach langer Zeit erntet.

BERLINER AUKTIONEN

Auch die kräftige Konstitution des internationalen Kunsthandels hält eine dichte Reihe schöner Auktionstage nicht ohne Ermüdungserscheinungen durch. Einen Monat nach dem Ereignis der Goldschmidt-Rotschild-Versteigerung, zwei Wochen vor der mit Spannung erwarteten Stroganoff-Sensation wurde die Sammlung Dr. Wendland-Lugano von Ball und Graupe ausgeboten. Obgleich die sehr umfangreiche und vielseitige Kollektion mit Interesse und starker Beteiligung aufgenommen wurde, war wenig von jenem Spiel der Begierden und Berechnungen zu spüren, das den Besitzwechsel der hinreißenden Kunstwerke begleitet; „Händler unter sich" hatten keinen Anlaß, außer sich zu geraten. Es wurde viel, aber zu geringen Preisen gekauft. Den höchsten Preis unter den Gemälden erzielte Goyas „Bildnis einer jungen Dame" (65), das mit 21200 auch nur etwa die Hälfte der Taxe erreichte. Für 3500 kaufte Professor Voß einen sehr eigenartigen Greuze (61): „Lot und seine Töchter". Interessant war auch die kleine „Kinderszene" von Louis Le Nain (56), in flauschigem Graublau und Braun; sie brachte 2800. Allgemeine Beachtung fanden die besten deutschen Bilder der Sammlung, zwei Bildnistafeln eines Ehepaares (38) von Christoph Amberger, von besonders feiner Farbstimmung das Porträt der Frau; zusammen 18000. Ein Doppelbildnis von Cornelis de Vos (43) wurde mit 2500 zugeschlagen, 7700 erreichte eine kräftige, wenn auch nicht konzentrierte, große Susannendarstellung von Jacob Jordaens (45). Zwei reichbewegte Gemälde von G. B. Pittoni (15/6), „Christi Geburt" und „Die Anbetung der heiligen drei Könige", stiegen langsam auf 7100, Seb. Riccis leuchtende „Anbetung der Hirten" (11) auf 1650. Etwas bessere Preise erreichte die Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts: eine signierte, farbig aquarellierte Rohrfederzeichnung aus Algier von Delacroix (118) brachte 920, das Skizzenbuch mit zum Teil aquarellierten „croquis" aus Tanger ging für 1900 nach Paris, ein Interieur mit badender Frau von Degas (125) wurde für 510 erworben. Für die Renoir-Zeichnungen interessierte sich Flechtheim.

Zu nicht ungünstigen Preisen ging eine Anzahl von Gemälden und Zeichnungen aus gleichzeitig versteigertem anderen Privatbesitz ab. Das früher dem Mantegna, neuerdings dem Lorenzo Costa zugeschriebene „Brustbild eines Ritters" (4), eine kleine Holztafel von strengem Liebreiz, stieg auf 5750, das Fragment eines Freskogemäldes des Ambrogio Lorenzetti (1) mit dem Kopf eines Engels auf 2700. Eine schimmernde „Venezianische Vedute" (19) von Francesco Guardi in altem Rahmen konnte für 10000 verkauft werden. Sehr eindrucksvoll in seiner nüchternen Festigkeit war das „Bildnis eines österreichischen Edelmannes" (30) von einem „Tiroler Meister, 1517", welches 12000 erreichte. Eine kleine Magdalene, in grünem Gewand vor rotem Grund, von Buchner einem „Salzburger Meister um 1430" gegeben (25), erzielte 4000.

Ein Frühbild von Cézanne (72), eine felsige Provence-Landschaft in schiefrigem und nach Grün neigendem Grau, der Himmel straff und leuchtend blau (Taxe: 12000), ging für 7000 in Dresdner Privatbesitz über. Der „Ciel nuageux" von Matisse (75) wurde mit 6000 bewertet. Flechtheim sicherte sich das plastisch vibrierende graue Meerbild von Braque (78) für 4100.

Das Schwergewicht der Wendland-Sammlung lag in den Möbeln. Der höchste Preis, der hier angelegt wurde, war 17000 für einen Bureauplat mit Blumenmarketerie aus Königsholz und Bronzen im Rocaillestil von Jacques Dubois (171). Zwei Régence-Eckschränke (161) im Stil des Cressent brachten 7200, eine geschweifte Lackkommode Louis XV (184) 6500, eine Marketeriekommode um 1770 von G. Kemp (201) 3500, ein runder, mit Wurzelmaser furnierter Mahagonitisch um 1785 (222) 3600, ein Bureauplat von Joubert (174) 3800, eine große Standuhr von Roentgen (235) 3000. Relativ hoch wurden die immer gesuchten Sitzmöbel bezahlt.

Zu den schönsten Skulpturen der Sammlung Wendland gehörte das Zwickelrelief (268) eines thronenden Königs aus der Chartres-Gegend, Teil einer Portaldekoration, welches für 2900 zugeschlagen wurde. Eine französische Elfenbeinmadonna um 1350 (273) brachte 3000, der ausdrucksstarke Kopf eines Schmerzensmannes (270), Nordfrankreich, 2000, ebenso viel eine bronzene „Astronomia" (303) nach Giovanni da Bologna, 3400 eine chinesische Steinvase in vergoldeter Bronzefassung (319). Für 5300 erwarb ein Wiener Sammler

das weiße Meißen-Modell eines sitzenden Bären von J. G. Kirchner (409). Ein Paar Adler auf Felsen, China-Biskuit um 1700 (438), stiegen auf 7400. Textilien wurden gut aufgenommen. Die relativ besten Preise wurden für Silber gezahlt.

Das Auswahlprinzip der Kunstbestände aus dem Besitze W. von Dirksen, die am 28. und 29. April bei Lepke ausgeboten wurden, ist für die Psychologie des konservativen Vorkriegssammlers aufschlußreich: gesammelt wurde nach den Arbeitsgebieten des spiritus collector Bode. Da nur mittlere Qualitäten erworben werden konnten, deren Absatz jetzt sehr beschränkt ist (auf das von Bode dem Seb. del Piombo zugeschriebene Damenbildnis wurde nicht geboten, nachdem die Auktionsleitung die Taufe auf Tizian zurückzog), war die Versteigerung von mäßigem Erfolg begleitet. Als Käufer traten vorwiegend Händler-Kommissionäre auf. Folgende Preise wurden genannt: für „Tintorettos" Brustbild eines graubärtigen Mannes (109) 3100; für das feine Jünglingsbildnis des in Dänemark tätigen Holländers Abraham Wuchters (111) 2300; für eine Madonnentafel im Tabernakelrahmen des Meisters von Vicenza (104) 2800; für ein großes Snyders-Stilleben (110) 4600. Die im Heft VII abgebildete, naturalistisch bemalte Papstbüste, Rom nach 1740 (85), brachte 3450, der zweiflüglige fünfgeschossige Hausaltar aus Ebenholz und Silber (258), Hauptwerk des 1632 verstorbenen Augsburgers Matthäus Wallbaum, 7300, das Bronzetintenfaß des Consiglio dei Dieci (457) 3000, die Limogestafel mit der Passionsgruppe (203) 3000, die rötlich lüstrierte Deruta-Schüssel (122) 3300, die farbig schillernde (123) 2900, die gelb lüstrierte mit weiblichem Brustbild (126) 1800, der Faenza-Teller mit dem Triumphzug der Galathea von Nicola da Urbino (129) 1700. Vier Elfenbeinreliefs mit mythologischen Darstellungen, Deutschland um 1600 (222 — 25), wurden mit 1350 zugeschlagen, acht schöne Rundscheiben, Augsburg um 1525 (233 — 40), mit 4000, der prächtige Brüsseler Wandteppich um 1550 (495) mit dem Medici-Wappen für 11900, der etwa gleichzeitige Wandteppich (496) mit der Hirschjagd für 9000.

Daß das für den internationalen Kunstmarkt bedeutsame Ereignis der Stroganoff-Versteigerung, die am 12. und 13. Mai von Lepke durchgeführt wurde, außerdem noch eine spezifisch berlinische Sensation herauskristallisieren würde und alle detektivischen Instinkte der Auktionen-Flaneurs entfesselt hatte, war bereits an den Vorbesichtigungstagen sehr spürbar. Der Wunsch, nicht „hereingelegt" zu werden, sondern „durchzusehen" und die Enttäuschung erfahrener Beobachter, die trotz gespannter Aufmerksamkeit über die eigentlichen Auftraggeber großer Ankäufe oft nur Vermutungen äußern konnten, führten zu kombinatorischen Gerüchtbildungen. Einige Objekte, darunter je zwei Gemälde mit den Namen Claude und Poussin, wurden wegen „zu geringer Gebote" zurückgezogen. Dabei werden viele der Meinung sein, daß zum Beispiel bei den beiden ovalen Venusbildern (62/3) aus der (wie behauptet wird, auch zum Verkauf bestimmten) Sammlung Jussupow, dem Augenschein nach arg verrestaurierten Schülerarbeiten aus Bouchers Werkstatt, ein, übrigens erst nachträglich bekanntgegebenes, Limit von 100000 keineswegs begründet ist. Das Gesamtergebnis der Auktion wird auf etwa 2290000 angegeben, bleibt also immerhin beträchtlich hinter der Schätzung zurück. Den absolut höchsten Preis von 210000 zahlte eine deutsche Firma, nämlich J. und S. Goldschmidt für das Spätbild Rembrandts (71), das auch nach sorgfältiger Reinigung den Kennern noch manche Rätsel aufgibt. Jacob van Ruysdaels braungrüne Flachlandschaft (74) unter grauen geballten Wolken wurde mit 60000 gebührend bewertet; das kleinere Küstenbild (75) erreichte 28000. Aert van der Neers bestrickende, wenn auch auffallend farbenreiche „Nachtlandschaft" (53) aus der Ermitage, eine Erwerbung Katharinas II., wurde erst mit 10500 zugeschlagen. Für den mutmaßlichen Simon de Vlieger (32) wurden 9000 gegeben. Das köstlich weich und warm gemalte Genrebild des Adriaen van de Velde (100) kommt für 20000 in eine Berliner Sammlung. Das gleiche gilt für Emanuel de Wittes Innenansicht einer Kirche (94). Nach London ist das „Bildnis einer älteren Dame" von Jacob Cuyp (23, 8200) entführt worden. Auf 10000 stieg das koloristisch sehr wirksame Damenbildnis (70) von Barth. van der Helst. Der meisterlich gemalte „Rosenkranz" von Rubens (73) erreichte sehr schnell den für die zarte Skizze beachtenswerten Preis von 26000. Zu den erregtesten Momenten der Auktion gehörte der zunächst zwischen Sabin und Goudstikker ausgefochtene Wettstreit um die beiden wunderbar intensiven und mit hinreißender Verve gemalten Bildnisse von der Hand des jungen van Dyck: nachdem Goudstikker bei 630000 sein Gebot aufgab, wurden sie zusammen für 660000 zugeschlagen (77/8) und dürften demnächst den Kanal passieren. Die beiden Bildnisse aus der Ermitage (80/1) sind für je 60000 nach New York verpflichtet.

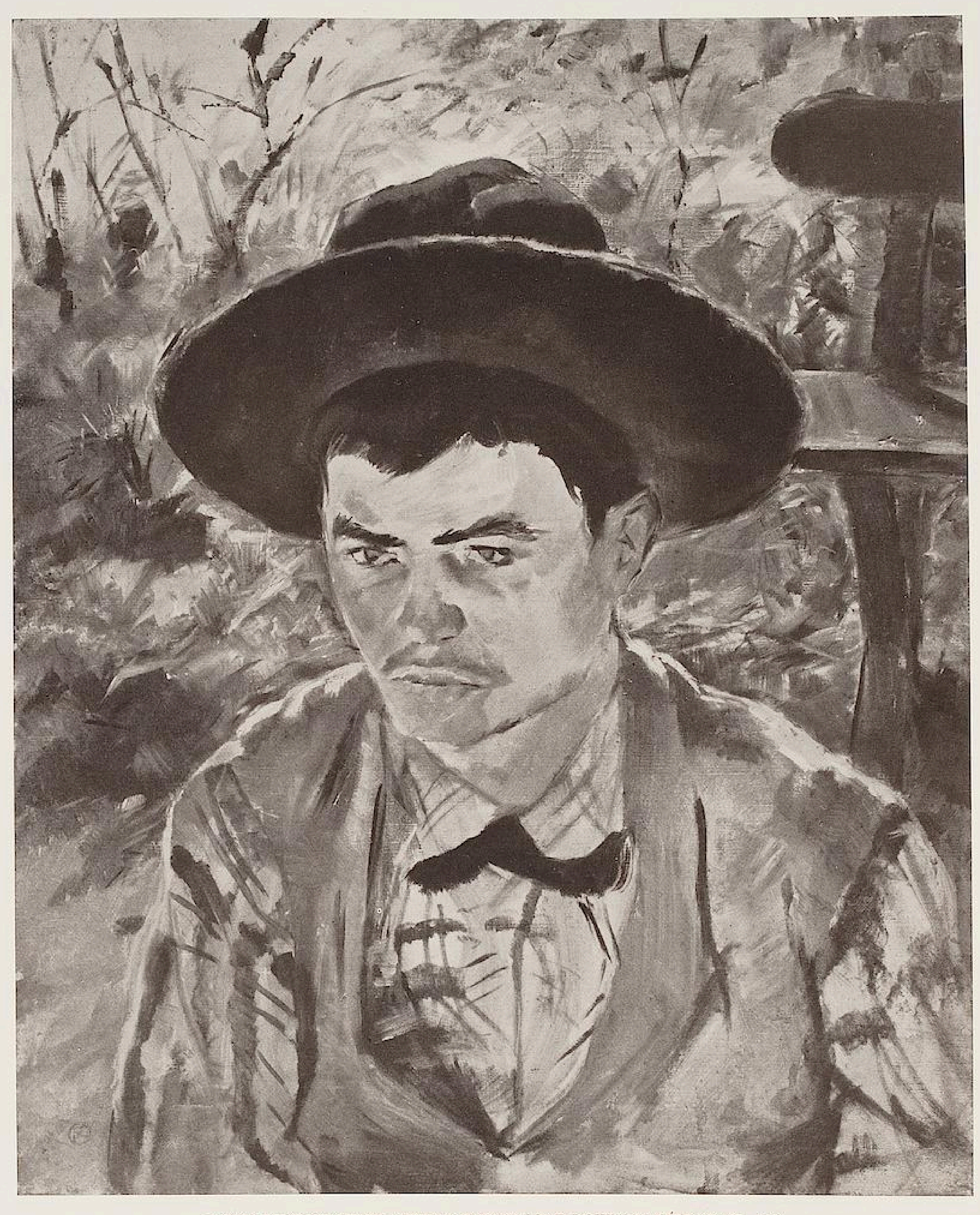
Nach Holland gehen Cranachs große Tafeln mit Adam und Eva (44/5, 47000). Das Madonnenbild vom Meister des verlorenen Sohnes (50) mit der grünen Märchenstimmung der vielfältigen Landschaft wurde erst mit 8800 abgegeben. Der Preis von 5500 für das gute Mädchenbildnis des nicht häufig vorkommenden N. Neufchatel (54, aus der Ermitage) enttäuschte. Erwähnenswert von den italienischen Historienbildern ist vor allem Andrea del Sartos Holztondo mit der heiligen Familie (30), das 4600 brachte. Zu den besten italienischen Gemälden der Sammlung gehörten zweifellos die hervorragenden großen Ruinenlandschaften (56/7) von G. P. Pannini, die je 7000 erzielten, und sein römisches Kirchenbild (55), das mit 4200 bewertet wurde.

Die französischen Bestände der Stroganoff-Sammlung werden zum großen Teil aus ihrer nördlichen Verbannung nach Frankreich zurückkehren. Das sehr lebendige kleine Porträt von Greuze (35), welches den 1772 in Paris geborenen Grafen Paul A. Stroganoff als weißgekleideten Knaben darstellt, stieg (bei einem Schätzungspreis von 25000) auf 28000. In der flaueren Interpretation der gefühlvollen und fleißigen Vigée-Lebrun (89) ist das Baby in den Armen seiner Mutter geborgen — die dekorative Gefälligkeit dieser Malerei wurde mit 37000 anerkannt. Das von dem Reiz des Modells, der vielbesungenen „Princesse Nocturne" glücklich inspirierte allegorische Porträt von 1799 (88) erwarben J. und S. Goldschmidt für 24000. Die beiden Wandfüllungen mit spielenden Kindern (64/5), die von Bouchers Meisterschaft kaum eine Vorstellung geben, wurden mit 51000 erstaunlich hoch, wenn auch nur mit dem halben Taxpreis, bezahlt; dagegen scheint der Preis von 9000 für einen guten Natoire (52) angemessen. Die Folge von sechs Wandbildern, die Hubert Robert für einen Saal des von Rastrelli erbauten Stroganoff-Palais malte und die in der Lichtführung auf den Raum Rücksicht nimmt, wurde paarweise ausgeboten. Für 69a, b (das köstlichste Stück war der Obelisk in dämmrigem Halblicht) wurden 58000, für 69c, d 55000, für 69e, f 38000 gegeben. Das weiche und duftige Doppelporträt von Romney (72) ist für 50000 in amerikanischen Besitz übergegangen. Nach New York kommen auch die Büsten Voltaires (224, 26000) und Diderots (225, 45000), zwei edle Arbeiten des großen Houdon, und zwei Terrakotten von Clodion (229/30, 9500). Falconets sitzende Marmorfigur eines geflügelten Amor (227) geht für 64000 nach Südfrankreich. Falconets Terrakottagruppe des sterbenden Milon von Kroton (231) konnte sich ein Berliner Sammler für 7200 sichern.

Von den Möbeln und Gobelins fielen einige sehr gute Stücke dem Berliner Privatbesitz und Kunsthandel zu. Einige Stichproben: ein Schreibsekretär von Boudin (216) ging für 19000 in Berliner Privatbesitz über, den Sekretär von Dubut (223) verschaffte sich Heilbronner für 29000, ein Paar Konsoltische Louis XVI (221/2) erwarben J. und S. Goldschmidt für 26000, den Schreibtisch aus Birkenmaser (214) für 14500. Ben Simon-Paris erhielt den Carlin-Prunktisch (220) für 30000, das Zylinderbureau von Saunier (217) für 12000 und die beiden Konsoltische von Dubois-Pafrat (218/9) für 10000. Dem Berliner Handel fielen die drei Cozette-Gobelins (249, 250/1) für 27500, das Tapisseriebildnis Katharinas II. (247) für 6200 zu.

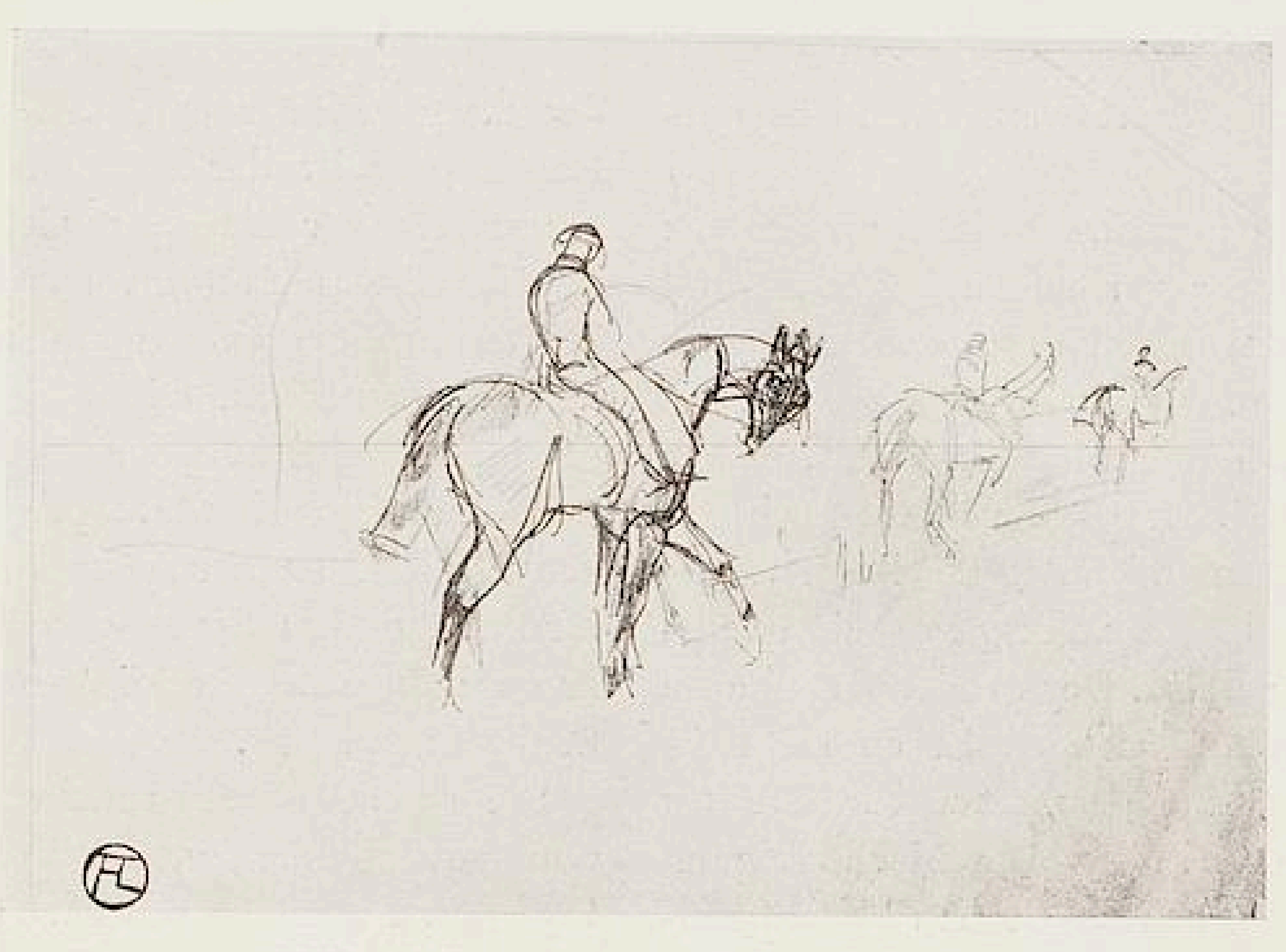
Eisenstadt

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, DER KNECHT ROUTY IN CÉLEYRAN. 1882

SAMMLUNG COMTE D'ANSELME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

„AUSSERHALB VON HEUTE“

ZU DÖBLINS ANSPRACHE

VON

ALBERT LAMM

Es ist fast hoffnungslos!

Unsere Zeit ist in ihren Materialismus so abergläubisch verrannt, daß man nur noch gewohnt ist, jedes öffentlich gesprochene Wort auf seine Opportunität anzusehen, wobei dann der eine sich immer für einen größeren Diplomaten hält als der andere. An die Macht der Wahrheit wird kaum noch geglaubt.

Aus dieser Einstellung ist es zu verstehen, daß Döblins Worte bei der Eröffnung der Secessions-Ausstellung so schnell verhallt sind. Als inopportun — das waren sie ja wirklich — lösten sie einen schnellen Ärger aus; als Konstatierung einer folgenschweren Wahrheit haben sie kaum einen Menschen beschäftigt.

Und wir hätten so viel Grund, jeder noch so unbequemen Wahrheit nachzugehen! Die Lage ist danach. Sie ist keine fünf Jahre mehr zu ertragen. Dann wäre die derzeitige Malergeneration erledigt. An Nachwuchs ist überhaupt nicht mehr zu denken.

Die Lage der heutigen Malerschaft immer wieder nur aus der Wirtschaftskrise zu erklären geht nicht an. Ein Interesse, wie es das neunzehnte Jahrhundert noch an der Malerei nahm und das bis lange über 1900 hinaus wirkte, schlägt nicht durch eine Wirtschaftskrise einfach in das Gegenteil um. Denn auf die allgemeine Interesselosigkeit ist vor allem hinzuweisen, nicht nur auf die ausbleibenden Bilderkäufer. Niemand beschäftigt sich mehr freiwillig mit der Produktion der modernen Malerei. Während das Markttor von Milet beinahe fatale Menschenmassen nach dem Museum zieht.

Es mag opportun sein, in solcher Zeit von der Kunst geheimnisvoll zu reden, Staatsstellen und Private, Kunsthandel und Presse zu haranguieren, daß mehr für Kunst geschehen müsse. Es wäre aber auch gut, Döblins schwerem Worte einmal nachzugehen, die Malerei unserer Tage stehe „außerhalb von heute“. Damit werden die Maler allerdings daran erinnert, wieviel Schuld sie selbst

an der Lage haben. Die Vorstellung ist nicht angenehm; die Prüfung sollte dennoch nicht umgangen werden.

Die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist dem Leben aufs engste verbunden gewesen und hatte dadurch für das Leben die Bedeutung einer erwünschten, nicht zu entbehrenden Bereicherung. Das neunzehnte Jahrhundert hat die Weltferne des Künstlers konstatiert, aber gerade damit auch den von ihm allein zu schaffenden Ausgleich zur Wirklichkeit entdeckt und diesen Ausgleich als unentbehrlich empfinden gelernt. Der großen Revolution von 1789 entspricht im geistigen Leben Deutschlands eine Besinnung auf die unantastbare Freiheit des inneren Menschen, in der sich Nachhaltigeres vorbereitet als in einzelnen politischen Umwälzungen. In dieser Zeit löst sich die Malerei vom höfischen und kirchlichen Dienst, löst sich vom Auftraggeber und wird etwas ganz für sich bestehendes. Es kommt wie eine Mission über sie. Die Maler bringen sich und ihr reales Dasein zum Opfer, sie nehmen jede Zufalls-Existenz auf sich, um in ihrer Arbeit einer inneren Verantwortung zu genügen, die als consensus omnium von der ganzen Geistigkeit ihrer Zeit mitempfunden wird. Während das menschliche Leben des einzelnen Malers oft bis zur Phantastik einsam und praktisch fast unsinnig verläuft, werden alle Mühen aufgewendet, um die Welt der Erscheinungen zum zweiten Male entstehen zu lassen als das, was sie vor einer inneren Verantwortung sind und sein müssen. Der dialektische Widerspruch sich ablösender Einzelner oder ganzer Richtungen darf nicht darüber täuschen, daß dieser Grundzug unveränderlich der gleiche ist von den Klassizisten und Romantikern an bis zu den Impressionisten. Man will immer wieder nur die „Wirklichkeit“ und bemüht sich mit allen Kräften, sie darzustellen. Aber was man in der unendlichen Fülle als wichtig ansieht, oder wie man das als wichtig Erscheinende wahr darstellen zu können überzeugt ist, wird gelenkt von der Notwendigkeit, innerlich mit aller Geistigkeit mitzuringen um eine große richtunggebende Wahrheit.

Diese große Wechselwirkung von Malerschaft, Wirklichkeit und geistigem Leben ist heute zu Ende. Die große Leidenschaft ist aus der Malerei geschwunden. Die Anhängerschaft eines Künstlertums, das sein Werk der Wirklichkeit abringt und in irgendeinem transzendenten Sinne doch wieder ihr gegenüberstellt, ist nicht mehr am Werke. Damit aber ist der entscheidende Wert, den das Kunstwerk für die ganze Geistigkeit haben muß, um ihr etwas zu sein, ausgelöscht. Das ist die Wandlung, die eingetreten ist und die sich zunehmend auswirkt. Ob es sich hier um ein endgültiges Absinken aller Kultur zur Zivilisation handelt und um den Übergang zu einem Erlöschen der Malerei, oder ob nur eine Entwicklungslinie ihr Ende findet: das zu entscheiden ist heute wohl kaum möglich. Wir können nur Klarheit suchen über das, was ist.

Die neue Malerei ist nicht mehr eine Schöpfung von Persönlichkeiten, die sich ihre Freiheit unter Opfern zu schaffen wissen. Sie ist gewissermaßen eine Schöpfung der „Macht der Verhältnisse“. Ein Machtwille gestaltete sie zur Einheit. Ein neuartiges Etwas setzte ein, dafür das Wort „Kunsthandel“ nicht das richtige wäre: ein Unternehmertum des Kunstmarktes, das eine ganze Malerei entstehen lassen wollte nach vorhanden geglaubten Bedürfnissen, wie sie eben dieses Unternehmertum verstand. Es wird später einmal von Psychologen untersucht werden, wie jetzt unbewehrte, unklare junge Begabungen vom Händlertum geformt wurden; vom Händlertum, und nicht mehr vom frei suchenden Geiste freien jungen Lebens. Bücher und Zeitungen ließ man nach dem eigenen Bedürfnis erscheinen, man lebte mit der Malerschaft in Interessengemeinschaften zusammen wie noch nie; was aber wie „reges Kunstleben“ aussah, war zum wesentlichen Teil nur Kapital-Investierung, um einen Laden dem Publikum sichtbar und vertraut zu machen. Ein neuer Typus Maler trat dabei in den Vordergrund: nicht mehr der eigensinnig weltunkluge Mensch mit dem alles beherrschenden, richtungsbewußten Suchen im Innern, sondern ein scheinbar weltklug gewordenes Wesen, das sich Grenzen zog und mit beiden Beinen auf der Erde stand. Leider wurden nur die asphaltierten Straßen für Erde gehalten, und die Grenzen waren diesseits der unweigerlichen Forderungen der Kunst gezogen.

Was unabänderlich im Instinkte blieb, war das unmögliche Verhältnis zur Wirklichkeit so, wie sie war. Um ihr auszuweichen, erfand man die absolute Malerei, die nun, persiflierend, alle Wirklichkeit überhaupt in den Bann tat, und aus ab-

soluten Gesetzen, die man im Traum fand, aus Form und Farbe selbst das Kunstwerk konstruierte, die Natur zum Kunstwerk „deformierte“, und was derlei Zeitvertreib mehr war. Was man dabei im Bilde erreichte, war, unbefangen angesehen, die Fratze und die absolute Leere, womit kein unvorgebildeter Hund vom Ofen zu locken war. Die Bücher, die mit dem Abakadabra wissenschaftlicher Worte aus Wissenschaften, die man nie gekannt hatte, gefüllt waren, oder mit reinem Quatsch (Däubler), sollten dieser Malerei die Zukunft erobern (und deren Wertzuwachs-Prozente); sie machten aber nur für alle auf Klarheit angelegten Köpfe diese ganze Malerei undiskutierbar. Mit dem so immerhin gegen diese Malerei aufgebrachten Widerstand glaubte man, auch die „anfängliche Verständnislosigkeit“ gut arrangiert zu haben, die nach geschichtlichen Gesetzen jede neue Richtung braucht, um mystisch zu wirken. Es war alles vorgesehen, was ein guter Unternehmer zu berechnen vermag; nur die Hauptsache ging schief, denn die ist in solchem Kreise überhaupt nicht zu berechnen.

Man erreichte wohl, daß eine neue Malerei da war, von der viel geredet wurde. Aber wer sollte nun diese Malerei kaufen? Sie gehört zu der Geistigkeit der einen Schicht, in der sie entstanden ist. Diese Schicht will doch aber nicht produzieren lassen, um das Produkt nachher selbst zu kaufen. Diese Schicht braucht keine Malerei. Sie sagt wohl noch Kunst, Synthese, neue Zeit; aber sie meint damit etwas ganz anderes: geldliche Verwertung geistiger Produkte, die Entdeckung des Marktes geistiger Bedürfnisse. Und kann nicht zu der Einsicht kommen, daß kein Kommis je diese Bedürfnisse errechnen wird. Was zu der materialistischen Weltanschauung als deren echte Träger gehört, braucht keine Kunst; was auf der anderen Seite steht, verlangt nicht nach einer drüben konstruierten Kunst. Und so kam der Zusammenbruch, als der Zusammenbruch einer irrtümlich angelegten Unternehmung. Die Malerschaft, die hunderterlei starke Einflüsse und endlich die Lebensangst, die Sorge, alle Anschlüsse verpaßt zu haben, in die Arme dieser großen Stil-Unternehmung trieb, hat sich gewöhnt, resigniert in der Lebensführung und Denkungsart dieser einzigen Schicht „das“ Leben zu sehen; sie geht in dem anämisch gewordenen Rationalismus ihrer täglichen Umgebung auf, in ihrer intelligenten Ungeistigkeit und in der unüberzeugt materialistischen und aus innerer Angst brutalen Wertung der letzten Dinge, vor denen man flüchtet, indem man sie zum Kabarett-Thema umdeuten will. Sie tröstet sich mit einem Ästhetizismus, der, in seinem besten und entlegensten Falle, das Spiel mit transzendentalen Möglichkeiten des bloß Formalen für Kunst hält, ohne aus der eigenen Lebensleere noch einsehen zu können, daß das dem Leben nichts zu bedeuten hat. Wer aber aus diesem Kreise sich lösen will, stößt auf dessen unheilvollste Auswirkung: der Terrorismus, den das Unternehmertum dieser Kunstperiode ausgeübt hat, hat alle um die Orientierung gebracht, die öffentliche Meinung zuerst und von ihr aus alle Kunstpflege, Museen, Schulen, Handel, ja jede Art eines bloßen Denkens an Kunst. Das Geld, dieses „Brecheisen der Macht“, wie es Zarathustra nennt, hat gezeigt, was es vermag.

Der Zusammenbruch dieser großen Malerei-Unternehmung bestimmt die heutige Lage der Malerei, und nicht die Wirtschaftskrise. Daß dieser Zusammenbruch von der Wirtschaftskrise beschleunigt wird, weil kein neues Kapital mehr investiert werden kann, ist eine andere Sache. Und tragisch ist es, daß in einer solchen Zeit die Malerschaft gezwungen ist, eine neue Einstellung selbst zu finden.

In diesem Sinne gibt Döblins Ansprache vom ersten bis zum letzten Wort zu denken, selbst für den Fall, daß jeder seiner Sätze so, wie er ist, nichts fördern sollte. Döblin hat recht, daß unsere Literatur sich abringt, mit allen Schrecknissen und den gefahrenträchtigsten Hoffnungen einer neuen Epoche der Weltgeschichte sich auseinanderzusetzen, während die Malerei mit den Fragen eines bloßen Ästhetizismus beschäftigt ist und bald für ihre kubischen Einfälle, bald für die Sachlichkeit ihrer dialektreichen Aussprache ein allgemeines Interesse verlangt. Döblin hat recht, daß die moderne Architektur einem werdenden neuen Leben Bauten schafft, in denen erschütternd eine neue Kraft aus den Ruinen einer untergehenden Welt zum allgemeinen Bewußtsein redet, und daß diese Bauten wirklich durch das, was heute gemalt wird, nirgends unterstützt werden können.

Und endlich hat Döblin recht, wenn ihm in dieser Ausstellung der „Künstler unter sich“ das Wesentliche zu fehlen scheint, alles nämlich, wo-

durch der Typus Künstler das große Rätsel des Menschenwesens wird und seinen Sinn und Wert hat. Wenn Döblin dieses Fehlende als Arzt das Pathologische nennt, so wollen wir mit ihm nicht rechten. So viel ist gewiß: was wir hier sehen, ist keine Menschenart, von der eine innere Hilfe für das ringende Menschenwesen unserer Tage, keine Bereicherung eines armselig gewordenen Daseins ausstrahlen will. Sie haben sich einmal wechselseitig deformiert nach den ewigen Dreh-orgelgesetzen ihrer Ästhetik; mag jeder es selbst definieren, was sich hier ausspricht: mir tut es weh um ihretwillen. Das Leben draußen fühlt in jeder Stunde den großen Totentanz, den das Zeitalter der Maschine an seiner Schicksalswende zu entfesseln droht; draußen stehen die Millionen der Opfer eines blind und toll sich auswirkenden Materialismus ohne Glauben an den Menschen auf, betteln die Hungernden, bieten die Untergehenden auf Plakaten den Besitz ihrer Väter öffentlich aus; und hier schwingen sie Paletten, halten blöd einen Weinkrug, oder saugen ulkig an einer Zigarre, mit Gesichtern, die leer sein müssen — nicht weil sie es sind (die Photographien im Garderobenraum sind unendlich inhaltsreicher), sondern weil sie leer sein müssen — lege artis; zu deutsch: weil man es durch ein Jahrzehnt verlernt hat, anderes zu sagen.

Das alles ist „außerhalb von heute". Und es ist außerhalb von heute, weil es das ewige Grundwesen der Kunst aufgegeben hat: mitten im Leben zu ringen um das Gesicht einer Welt, die um des inneren Menschen willen da sein sollte.



PHOTOGRAPHIE HENRI DU TOULOUSE-LAUTRECS
IM BESITZ DES COMTE D'ANSELME



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, AQUARELL AUS EINEM JUGENDALBUM
SAMMLUNG COMTE D'ANSELME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

DIE GROSSE LAUTREC-AUSSTELLUNG IN PARIS

VON

GOTTHARD JEDLICKA

Man hat von dieser Ausstellung schon einige Jahre vorher gesprochen. Man dachte zuerst daran, sie am fünfundzwanzigsten Todestag Lautrecs zu eröffnen. Der Tag ging vorbei, und man nahm sich das dreißigste Todesjahr vor. Maurice Joyant, der Freund von Lautrec, bereitete die Ausstellung mit aller nur erdenklichen Sorgfalt vor, weil er in ihr den Abschluß seiner Lebensaufgabe sah: da verunglückte er im Herbst des letzten Jahres bei einer Autofahrt und starb kurz darauf an den Verletzungen. So ging die Vorbereitung in andere Hände über. Es war von vornherein klar, daß die Hauptmasse der Bilder dem Museum von Albi entnommen werden mußte. Dieses Museum ist vor allem reich an Jugendwerken. Einige Wochen vor der Lautrecausstellung im Pavillon de Marsan zeigte die Galerie Jeanne Castel Lautrecbilder aus dem Besitz der Grafen von Anselme, die mit der Familie der Toulouse-Lautrec verwandt sind. Die Ausstellung, die auch einige spätere Werke enthielt, war für Paris eine Überraschung. Man sah Arbeiten des zwölf- bis vierzehnjährigen Knaben, ein Jugendalbum von ungefähr vierzig Blättern, das man zu diesem Zweck auseinander genommen hatte. Viele dieser Aquarelle sehen aus, als seien sie nach Blättern von Guys kopiert. Andere erinnern an Eugène Lami, vor vielen denkt man an J. L. Brown, der den Parisern bekannt ist, und an René Princeteau, seinen Schüler, der eine Zeit lang Lehrer von Lautrec war. Der Knabe ist überall sicher in der Zeichnung, er ist unsicher in der Farbe. Die Ausstellung war Auftakt zur andern im Pavillon de Marsan. Diese Ausstellung war noch umfangreicher als jene im Sommer 1914 bei Manzi-Joyant. Sie war auf eine Reihe von Sälen des Pavillon de Marsan verteilt, in dem die berühmte Sammlung Moreau-Nélaton untergebracht ist. In den großen Mittelsälen des Zwischenstocks wurden Jugendwerke, Zeichnungen und Lithographien gezeigt. In der Flucht kleiner Säle an der Gartenseite des Pavillons sah man die vielen Bilder aus seiner reifen Zeit, an zwei Querwänden, die die Ausstellung vom Treppenhaus trennten, die beiden berühmten Barackenbilder für die Goulue, die der Kunsthändler

Hodebert 1926 in acht Teile zerschnitten hat, um sie auf diese Weise besser verkaufen zu können. Die Ausstellung zeigte fast zweihundert Bilder, von denen man manche überhaupt noch nie hat sehen können, erstaunlich wenig Pastelle (nur drei — und er hat viel mehr gemacht), über hundert Zeichnungen der verschiedensten Art, unter ihnen alle Farbstiftzeichnungen der Mappe „Cirque", die mit so vielen andern Bildern, Lithographien, Zeichnungen der Erbin von Joyant gehören, die das Werk des Freundes weiterzuführen gedenkt. Dann sah man die einzige Keramik, die Lautrec entworfen hat und die vom Fayencier Emile Muller in Ivry ausgeführt worden ist. Eine Menge der seltensten Lithographien, die lithographischen Steine der englischen Ausgabe der Yvette-Guilbert-Mappe (L. D 250 bis 260). Die Ausstellung brachte eine reiche Ikonographie, die durch eine Reihe von Aufsätzen in Zeitungen und Revuen unterstützt wurde. In den Vitrinen lagen Photographien, die bei diesem Anlaß zum Teil überhaupt erst hervorgeholt worden sind. Eine ganze Querwand zeigte Darstellungen seiner äußeren Erscheinung, und hier machte sich viel peinliche Unzulänglichkeit breit. Zwei dieser Bildnisse aber sind sehr schön: die Porträts, die Vuillard, der mit Lautrec befreundet war, nach ihm gemalt hat. In beiden ist die Anekdote, die in der Häßlichkeit von Lautrec besteht, in wundervoller Art überwunden. Das eine, das dem Museum von Albi gehört, ist auf einen leuchtenden Gegensatz von Gelb und Rot aufgebaut, das andere, das in der Sammlung Maurice Denis hängt, ist das beste Bildnis von Lautrec, wenn man seine Selbstbildnisse ausnimmt, die alle Selbstkarikaturen sind und von denen man auf der Ausstellung auch einige sah.

Unter seinen Jugendwerken fielen die folgenden auf: Der Knecht Routy in Céleyran, aus dem Besitz der Grafen d'Anselme (1882). Das Bild steht zwischen Manet und Bastien-Lepage. Ein Bildnis der Gräfin von Toulouse-Lautrec in ihrem Garten, aus dem gleichen Jahr, das Einfluß von Manet und Berthe Morizot zeigt. Eine Parodie auf das Bois Sacré von Puvis de Chavannes. Dann ein Bild des Einundzwanzigjährigen, das eine Frau in gelbem Schleppenkleid darstellt, ausgesprochene Genremalerei, etwa wie Stevens oder Tissot. Ein Bildnis seines Freundes Grenier, das in zarten Farben und fast in der Art eines französischen Leiblschülers gemalt ist. Das Bild einer Tänzerin, die auf einem rosigen Kanapee sitzt. Ein Sujet von Degas mit den Farben von Raffaëlli gemalt. Und dann die vielen Hauptbilder! Au Moulin-Rouge der Sammlung A. Seligmann, das man mit dem Opernball von Manet vergleichen muß. Die Bilder, die mit der Familie Dihau zusammenhängen und die sich noch immer im Besitz der Mademoiselle Dihau befinden, die sie nun dem Museum von Albi vermacht hat: Mademoiselle Dihau au piano (1890), Henri Dihau, der den Zylinder in der Hand hält, das schöne Bildnis von Désiré Dihau, vor dem man wieder ein wenig an Berthe Morizot denkt, ein schwaches Bildnis des gleichen Musikers, das ihn von hinten im Garten des Père Forest zeigt: in den Farben wirkt sich ein schmerzhafter Gegensatz von Blauschwarz und Violett aus. Das prächtige Bildnis von Georges-Henri Manuel, das Paul Cassirer gehört und das viel weniger sicher, aber so viel inniger als der Louis Pascal gemalt ist. Die sechzehn Medaillons des Salons eines öffentlichen Hauses an der Rue d'Amboise, die man mit Rouault vergleichen muß, um ihre überlegene Heiterkeit zu erkennen. Das Bild Au Moulin-Rouge des Art Institute Chicago. Monsieur Boileau au Café, das dem Museum von Cleveland gehört. Das große Bild Au Salon de la Rue des Moulins (1894), in dem er sein ganzes künstlerisches Wollen lapidar zusammenzufassen scheint. Manchmal wirkt es wie ein ironisches Pendant zum Bain Turc und zum Sardanapal. Es hat die trockene Farbigkeit eines Mosaiks. Man glaubt in ihm eine Typenlehre der Frau des öffentlichen Hauses zu sehen — mit jeder einzelnen Gestalt gibt Lautrec eine Abrechnung. Das schöne Hauptwerk der Folge, die Freundinnen zusammen darstellt: L'Abandon ou Les deux Amies der Sammlung P. Gallimard, das heute Paul Cassirer gehört. Messaline in der Oper von Bordeaux. Ein Examen an der medizinischen Fakultät von Paris — eins der letzten Werke von Lautrec und einige Monate vor seinem Tode gemalt.

Und doch: wie manches fehlte, was man bei dieser Gelegenheit so gerne gesehen hätte. An erster Stelle steht das Bild, ohne das man sich eine große Lautrec-Ausstellung überhaupt nicht denken kann, ein Bild, zu dem manches andere nur Vorarbeit ist: die Clownesse der Sammlung Oscar Reinhart in Winterthur. Dann fehlen die wichtigen und wertvollen Bilder der Sammlung

von Hirsch in Frankfurt am Main. Und viele andere Werke aus deutschem, schweizerischem, englischem Besitz. In den Jugendwerken von Lautrec zeigt sich nach mancher Richtung malerischer Ansatz: Raffaëlli, Tissot, Bastien-Lepage, Berthe Morizot, Manet, Pissarro. Die Malerei in diesem Sinne hat Lautrec in seiner mittleren Zeit, die seine reichste Zeit ist, aufgegeben und seine Farbe aus der Zeichnung erwachsen lassen, in anderer Weise allerdings, als man im allgemeinen annimmt. Und dann, wenige Jahre vor seinem Tod, taucht alles in verstärkter Form wiederum auf. Jetzt hat die Farbe ein rein farbiges Blühen. In einigen Bildern schließt er in verwandelter reiner Form an Manet an. Nur wenige Kunstfreunde wissen davon. Auf diesem Gebiet hätte die Lautrec-Ausstellung eine Entdeckung werden können. Es stimmt: Lautrec hat in diesen letzten Jahren nicht sehr viel gemalt. Aber er hat viel mehr gemalt als man nach den Bildern der Austtellung vermutet. Man sah eine einzige Skizze nach der Oper Messaline in Bordeaux. Lautrec hat eine Reihe solcher Skizzen gemalt. Einige von ihnen hängen im Museum von Albi. Warum hat man nicht alle gezeigt? Dann fehlte das Bild „Beim Rennen" (1899) und jenes andere, das „Au Bois de Boulogne" heißt — bei aller Skizzenhaftigkeit vollendete Werke malerischer Art.

Es ist unheimlich, in welchem Umfang Lautrec in einer bestimmten Schicht seiner Zeit den Geist der Zeit erfaßt hat. In seinen Bildern liegt diese Zeit bis auf das Mark bloß. Ihre Atmosphäre verbindet sich darin mit einem persönlichen Schicksal. Seine Gestaltung umfaßt, was Gefühl und Empfindung, was Formen und Mittel angeht, einen ungeheuren Bereich, und doch denkt man bei der Betrachtung seines Werkes immer an zerstreute Blätter eines riesigen Tagebuchs. Im großen Manet der ersten Zeit gehen Stoff und Gestaltung in herrlicher Weise zusammen. Im Werk von Degas werden Stoff und Gestaltung in ähnlicher Weise anonym, woraus sich manchmal erschütternde Größe ergibt. Im Werk von Lautrec stehen sich Stoff und Gestaltung in restlos ergänzender Weise polar gegenüber. Es hat eine Skizzenhaftigkeit, die man sonst nirgends mehr findet. Auch andere Maler und Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts haben in skizzenhafter Weise gemalt und gezeichnet. Immer war es Skizzenhaftigkeit, die auf eine noch zu erreichende Vollkommenheit oder Vollständigkeit hinwies. So liegt der Fall bei Géricault, Delacroix, Ingres, Daumier, Manet. Die Skizzenhaftigkeit von Lautrec aber ist in sich abgeschlossen. Sein flüchtigster Strich ist ebenso vollendet wie die geschlossenste Malerei von Manet.

Seine Zeichnung ist die geistreichste künstlerische Handschrift des neunzehnten Jahrhunderts. Sie ist, wenn das auch kaum mehr sichtbar wird, der letzte verfeinerte Ausläufer der Zeichnung von Ingres. Sie hat manchmal so sehr handschriftlichen Charakter, daß man versucht ist, sie graphologisch zu deuten. Eine Zeichnung, die sich in jedem Augenblick nur auf sich selbst verlassen darf, während die Zeichnung von Ingres immer noch auf unendlich vielen Voraussetzungen beruht. Sie enthält zugleich eine reiche Fülle psychologischer Arabesken, wie man sie nie vorher oder nachher glücklicher gefunden hat. Es zeigt sich darin ein so spitziges psychologisches Empfinden, daß man fühlt, es könne auf diesem Weg nicht mehr weitergehen — und es geht auch nicht mehr weiter. Man hat gesagt, Lautrec sei der letzte Ausläufer des Impressionismus. Aber er gehört mit van Gogh und Gauguin zusammen in eine Gruppe, die man Renoir, Cézanne, Manet gegenüberstellen kann. Die Malerei von Cézanne, Manet, Renoir ist Erfüllung. Die Malerei dieser andern ist irgendwie Flucht. Tragische Naturen, dazu bestimmt, ein Leben in dunkler Fülle zu leben — und innerhalb dieses Schicksals Künstler, mit ungeheurer Leidenschaft und in einem letzten Sinn doch nur nebenbei. Sie haben nicht eine allgemeine malerische Mission — wie diese andern —, wohl aber ein persönliches Schicksal auf vollendete Weise zeichnerisch und malerisch dargestellt. Ihre Werke lesen sich oft wie Fieberkurven einer Welt, die sich auflöst. Wer ihr Werk ganz begreifen will, muß auch ihr Leben kennen, das jedesmal wie von Balzac erfunden aussieht. Alle drei sind auch eigenwillige Gestalter jenes bestimmten Stils am Ende des letzten Jahrhunderts, der mit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts so rasch verblüht ist. Reich, scharf und gestuft, am genauesten und zugleich am überlegensten, am unauffälligsten und am größten wirkt er sich in der Malerei und Zeichnung von Lautrec aus — in einer künstlerisch so endgültigen Form, daß er zeitlos wird.



ZEICHNUNGEN DES STELLMACHERS KARL MÜLLER

VON

EUGEN SCHMIDT

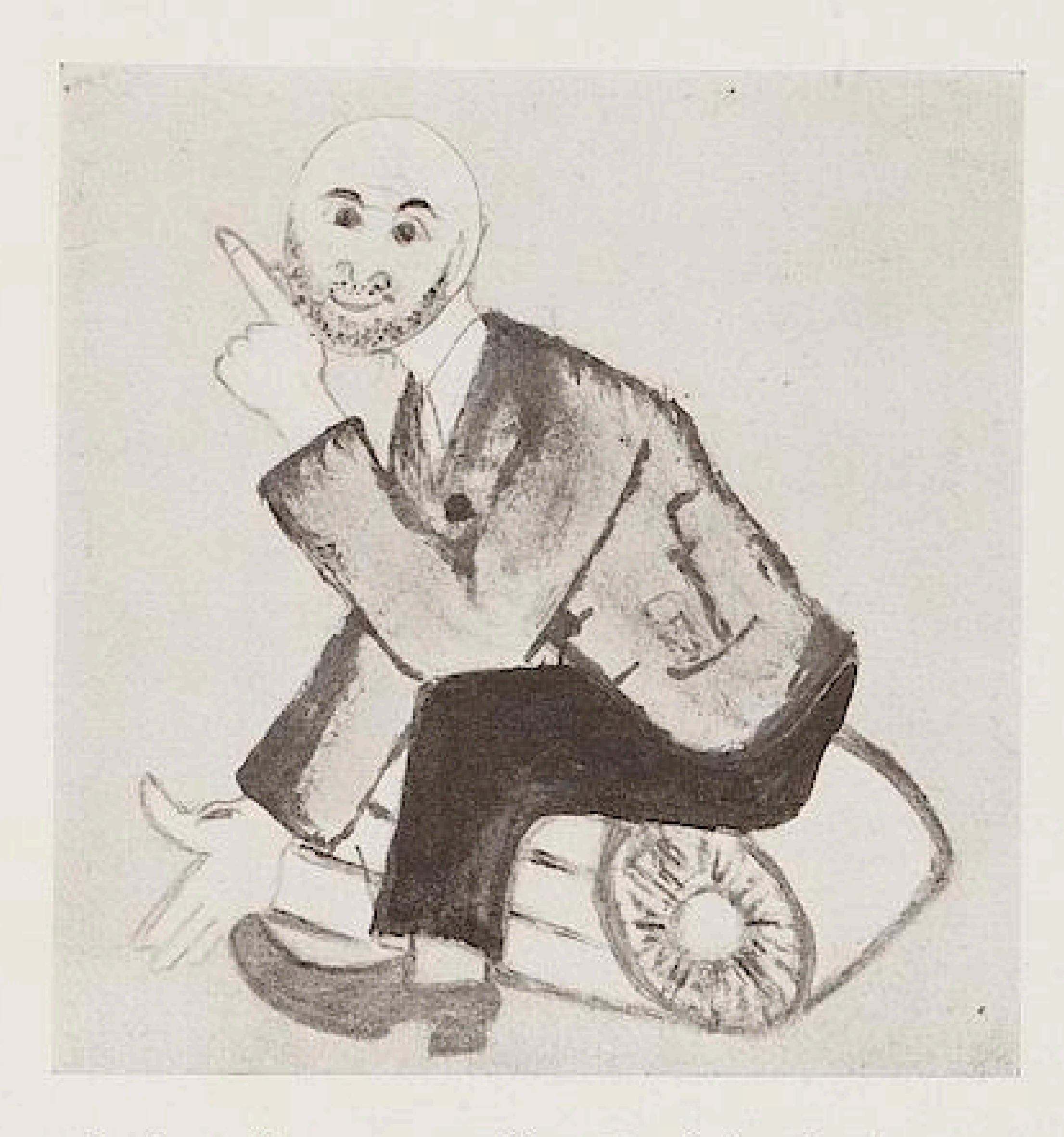
Nun sehe ich deutlich das Schwere, vielleicht Unmögliche, über ein Phänomen wie diesen einfachen Handwerker Karl Müller zu schreiben, der vielleicht mit mehr Recht, als er wußte, von sich als einem „vielfältigen Menschen" sprach. Denn er war kein Künstler, dessen Begabung früh oder spät erkannt, durch diese und jene Schulen und Irrwege gehemmt, gefördert, endlich sich Beachtung erzwang. Seine Schulen, seine Irrwege lagen nur in ihm selbst, und außer mir, dem Arzt, kennen sein Werk vielleicht ein Dutzend Menschen. Sonst niemand. Aber diese wenigen Menschen waren ergriffen.

Dieses ist als äußeres von ihm zu berichten: Er lebte in einem kleinen Dorf Süddeutschlands und wurde nach seiner Schulzeit Handwerker, wie es sein Vater gewesen war. Stellmacher. Man hatte ihn nicht sehr gerne. Er trank viel, war leicht reizbar und suchte Händel. Daß er „Sozialdemokrat" war, bescheinigte in seiner Heimatgemeinde nur die Tatsache, daß er irgendwie anders war und sein wollte als die anderen. Trotz frommer und strenger Erziehung. Möglich, daß eine „Gehirnentzündung" des zweijährigen Kindes, als deren Folge ein Klumpfuß blieb, die merkwürdige Gestaltung dieser Persönlichkeit beeinflußt hatte. Wir wissen es nicht.

Als Karl Müller fünfunddreißig Jahre alt war, wurde er geisteskrank. Von einem Tag auf den anderen. Erregt, gewalttätig, so daß er in der Zwangsjacke und gefesselt ins Krankenhaus und in die Heilanstalt gebracht werden mußte.

Über zwei Jahre war er in der Heilanstalt. Meistens erregt, mit Sinnestäuschungen: „Wenn ich an den Herrgott denke, ist es mir leicht, wenn ich nur einen alten Mann sehe, ist mir's leichter, wenn ich aber so verlebte, gelbe viele Mädchengesichter sehe, werde ich traurig —". Er saß in seinem Bett, aufrecht, mit stierem Blick, schrie und johlte. „Ist der Mensch ein Wurm oder nicht? Antwort: Ja oder

Anmerkung der Redaktion: Der Verfasser ist Arzt in Baden-Baden.



nein"? so fragte er — den Kopf durch eine zertrümmerte Fensterscheibe streckend — jeden, der herankam. Erst gegen Ende des zweiten Jahres wurde er ruhiger, so daß er von seiner Mutter wieder heimgeholt werden konnte.

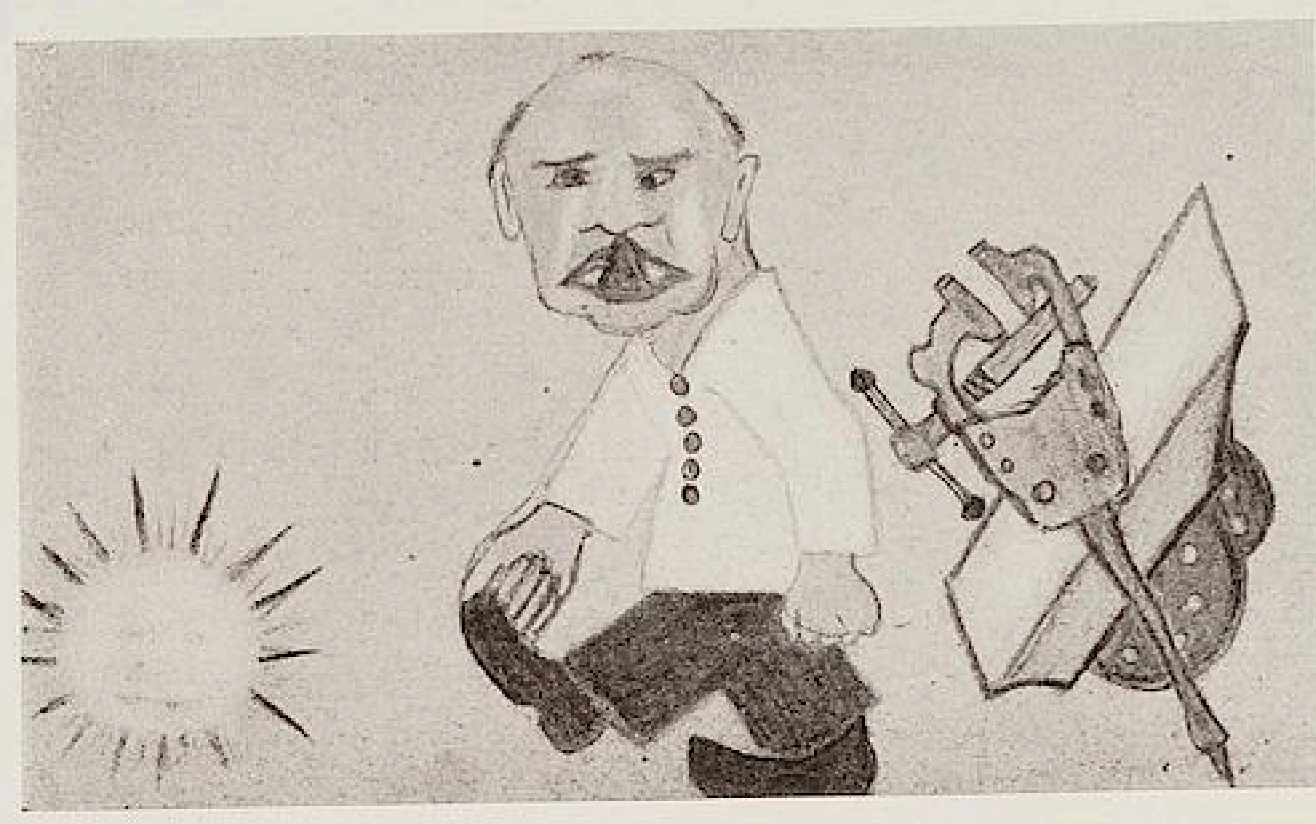
Zehn Jahre lebte er daraufhin in seiner Heimat ruhig und geordnet, ohne nach irgendeiner Richtung hin aufzufallen. Dann brach die „Tobsucht" wieder aus. Er verletzte einen älteren Mann, wurde von den Bauern seines Dorfes niedergeschlagen, und gebunden und gefesselt wieder in die Anstalt verbracht. Die Krankengeschichte jener Zeit bezeichnet ihn als einen vollkommen unberechenbaren Menschen, der einmal ruhig und freundlich die Hand gibt, ein andermal ohne rechten Grund brüllt und schreit, seine Mitkranken angreift, die ihn als ein „Untier" fürchten. In seiner stürmischen, zornigen Raserei zerreißt er seine Hemden, bedroht in gemeingefährlicher Weise seine Umgebung, so daß man ihm am besten aus dem Wege geht. Sein Leben spielt sich zwischen Einzelzimmer und Dauerbad ab. Gelegentlich gefällt er sich in lauter Lustigkeit, aber sein Gesicht hat einen verstörten, verbissenen Ausdruck, sein Blick ist unstet und finster. Dabei ist er aber intellektuell nicht gestört, seine Worte kommen klar und richtig heraus, nur schweift er immer ab. Erst nach Jahren wird er ruhiger, zugleich aber zeigt sich eine charakterologische Entwicklung, die sich immer mehr verschärft: er schließt sich von seiner Umgebung ab und bleibt nur für sich. Alles Papier, was er nur auftreiben kann, Kalender, Schreibhefte, Briefumschläge, werden eng beschrieben, mit Gedichten, Briefen und „sinnlosen Malereien". Er legt auf diese Dinge selbst großen Wert und bewahrt sie sorgfältig auf. Wenn der Arzt „Notiz" von ihnen nimmt, ist er sehr befriedigt.

Es kommen wieder kurze Jahre, in denen er zu Hause sein kann, aber er scheint nun verändert. Bald wird er wieder reizbar, verworren. In der Anstalt, in die er wieder verbracht wird, arbeitet er nicht mehr, zeigt nur sehr gehobenes Selbstgefühl, seine Aufzeichnungen und höchst komplizierten Zeichnungen bekommt nun niemand mehr zu sehen, er wird ganz unzugänglich, abweisend, schließt sich völlig ab, versteckt sich sogar bei den ärztlichen Besuchen, und eines Tages entweicht er aus der Anstalt.

Er wird auch kurze Zeit von seiner Heimatgemeinde aufgenommen, aber schon nach wenigen Monaten wieder zurückgeschickt. Und nun neigt sich dieses arme und dabei von innerem Erleben bis zum Übermaß angefüllte, dieses „vielfältige" Leben zu seinem Ende. Er fühlt sich benachteiligt, verfolgt, Wahnideen ziehen durch sein Denken. Er schreibt Briefe und Entlassungsgesuche an Behörden, Universitäten. Sie liegen bei den Krankengeschichten; ordnungsgemäß.

Das Schicksal ist aber manchmal beinahe kitschig. Eines Tages lag Karl Müller leblos in seinem





Bett, nachdem kurz vorher der Arzt bei ihm gewesen war. Müller hatte sich wie gewöhnlich unterhalten, dann umgedreht und nicht mehr geregt. Wiederbelebungsversuche blieben erfolglos. Er war an einer Zerreißung der Herzwand gestorben.

Es kommt nicht oft vor, daß Menschen an „gebrochenem Herzen" sterben. Dieser tat es.

Fünf Jahre später kommen mir durch die Post in einem Doppelbrief über hundert Zeichnungen dieses Menschen in die Hände, die von seiner Schwester noch aufgehoben worden waren. Die „Verrücktesten" habe sie vernichtet. Zeichnungen von erschütternder Eindringlichkeit, notwendiger Ausdruck intensiv gespannten Erlebens, ungehemmt durch von außen herangetragene konventionelle Schulungen, unbeeinflußt durch Zeitströmungen, geworden aus innerster Notwendigkeit, geschaffen von einem einfachen und ungebildeten Handwerker, der aus seinem kleinen Dorf nicht herausgekommen war. Entstanden aus einer geistigen Erkrankung.

Und hierin liegt das Schwere, vielleicht Unmögliche, über ein Phänomen wie diesen einfachen Handwerker Karl Müller zu schreiben.

„Man muß geisteskrank werden", sagte mir ein tief ergriffener Künstler, der die Zeichnungen sah. Seit Prinzhorns Veröffentlichung über die Bildnerei der Geisteskranken sind die auftauchenden Probleme des öfteren umschrieben worden. Es ist nicht so, daß diese Dinge als „krank" abgelehnt werden können. Die Begriffe gesund und krank sind — oder täusche ich mich? — Kasernenhofbegriffe. Das Hereinspielen des Krankhaften in die große Kunst — vielleicht sogar das Krankhafte als Wurzel großer Kunst — ist zu oft erlebt worden, als daß es an Beispielen erörtert werden müßte.

Das sehr Bemerkenswerte an Karl Müllers Zeichnungen ist, daß eigentlich alle vorhandenen Zeichnungen sehr starke Qualität haben. Es handelt sich also nicht mehr oder weniger um Zufallsprodukte, wie oft bei Geisteskranken. Gemeinsam ist allen eine auffällige Beherrschung der technischen Mittel (Tuschzeichnungen, schwarze und Buntstiftzeichnungen). Alle zeigen eine sehr eigenartige Formauffassung, verschieden sind sie in ihrem geistigen Gehalt. Einige heiter, andere spielerisch ornamental, viele, vielleicht die meisten, angefüllt von Spannungen, visionären Erlebnissen, symbolhaftem Geschehen, rätselhafter Eindringlichkeit.

Wichtiger aber als all diese Erörterungen über Entstehungsgeschichte, Inhalt und Technik dieser Zeichnungen ist, daß es über hundert Blätter eines armen Unbekannten gibt, die uns tief angreifen, die an unserer inneren Sicherheit rütteln, die erschütternde Dokumente sind menschlicher Qual und eines künstlerischen Willens, diese Qual zum allgemein gültigen Erlebnis zu formen.





JOSEPH HAYDN, HANDSCHRIFT DES ANFANGS EINER ARIE AUS DER MARIONETTENOPER „PHILEMON UND BAUCIS". ABB. 2

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN

NOTENHANDSCHRIFTEN GROSSER KOMPONISTEN

VON

KARL SCHEFFLER

Man hat versucht, Zusammenhänge zwischen der Handschrift und der Zeichnung bildender Künstler zu finden. Der Vergleich ist allerdings nicht systematisch durchgeführt worden und brauchbare Resultate liegen noch nicht vor; dennoch würde es sich lohnen, den Gedanken einmal methodisch zu verfolgen. Denn das Schreiben ist ebensowohl ein Zeichnen, wie das Zeichnen ein Schreiben ist. Wie sich Persönliches in der Schrift ausdrückt, das hat die Graphologie — soweit sie ernst genommen zu werden verdient — längst nachgewiesen; und von dem persönlichen Strich der Zeichnung ist ja auch dauernd die Rede. Es würde sich darum handeln, einmal das Gemeinsame zu finden.

Wer sich mit diesem interessanten Problem beschäftigt, sollte auch die Notenhandschrift in den Kreis des zu Betrachtenden aufnehmen. Auch dort handelt es sich um ein Schreiben, das konventionelle Zeichen mit persönlichem Ausdruck erfüllt: und es handelt sich zugleich um ein Zeichnen, weil sich die Noten zu ornamentalen Bildungen fügen, weil sie auf den Notenlinien und in den Notensystemen arabeskenhaft hinauf- und hinab-



LUDWIG VAN BEETHOVEN, AUS DER HANDSCHRIFT DES ERSTEN SATZES
DES TRIOS FÜR KLAVIER, VIOLINE UND VIOLONCELLO IN D-DUR, OP. 70. ABB. 4

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN

klettern und in mehrstimmigen Sätzen gar zu geschlossenen Gebilden werden, in denen Gleich- und Wechselstrom der Melodien und Harmonien dem Auge kenntlich werden. Die Zeichen haben an sich schon etwas Ornamentales: die Schlüssel, die Vorzeichen, die ganzen und halben Noten mit ihren offenen Ovalen, die kleinen dunkeln Einzelnoten mit ihren senkrechten Stielen, die Achtel und Sechzehntel mit ihren lustigen Fähnchen oder mit den ein- und mehrfachen Verbindungslinien, die Bindungskurven, die Pausenzeichen, die Zusammenfassung mehrerer Noten zu einem Körper und nicht zuletzt die senkrechten Linien der Taktteilung.

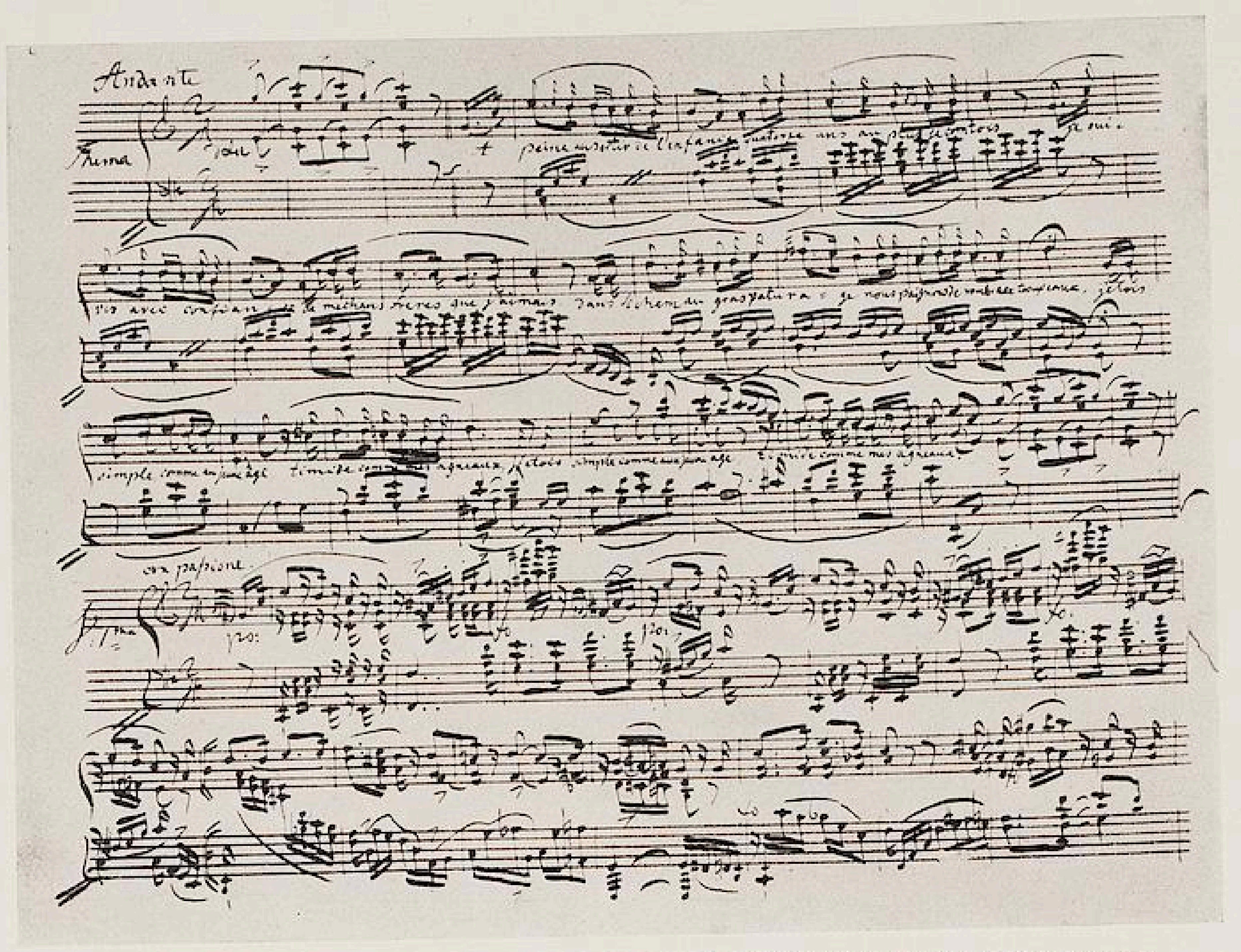
Besonders anregend sind die Notenhandschriften großer Komponisten. Es ist nicht nur der Reiz der Seltenheit, nicht nur das Wunder, unsterbliche Melodien in abstrakten Zeichen hingeschrieben zu sehen, was frappiert; auch das Auge ist interessiert durch die sehr persönliche Behandlung der konventionellen Zeichen, durch die Technik des Schreibens mit der Gänsefeder. Notenhandschriften großer Musiker verhalten sich zu den gestochenen oder gedruckten Noten, wie die Schreibschrift zur Druckletter, sie verhalten sich zu den Arbeiten berufsmäßiger Kopisten, wie sehr persönliche Handschriften zu der Schrift eines Kanzlisten.

Es werden hier Notenhandschriften von Bach, Haydn, Beethoven, Weber und Schubert in charakteristischen Beispielen gezeigt. Die Originale gehören der bedeutenden Sammlung Max Friedländers, des Professors der Musikgeschichte an der Berliner Universität. Als ich die Originale zum erstenmal sah, war es mir, als sähe ich Kunstwerke, als stünde ich vor merkwürdigen Zeichnungen. Die Sensation war der verwandt, die man vor den schönen arabischen Schriftzeichen auf islamischen Miniaturen erlebt. Es entstand der Entschluß, die Leser von „Kunst und Künstler“ an dem merkwürdigen Erlebnis teilnehmen zu lassen. Dieses ist nun ermöglicht worden durch die Erlaubnis Geheimrat Friedländers zur Reproduktion der kostbaren Blätter und durch seine freundliche Mitarbeit insofern, als er jedem Blatt Notizen beigegeben hat,



JOHANN SEBASTIAN BACH, HANDSCHRIFT DER FANTASIA PER IL CEMBALO. ABB. 1

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN



CARL MARIA VON WEBER, HANDSCHRIFT DER ERSTEN SEITE DER KLAVIERVARIATIONEN ÜBER EINE ARIE AUS MÉHULS „JOSEPH IN ÄGYPTEN“. ABB. 5

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN

die das Tatsächliche feststellen. In den folgenden Anmerkungen ist sein Text mit verarbeitet, so daß auch er mit als Verfasser zu gelten hat.

Die erste Abbildung gibt ein Blatt von der Hand Johann Sebastian Bachs. Es ist der Anfang der „Fantasia per il Cembalo di G(iuseppe) S(ebastiano) Bach“, „eines der bekanntesten und berühmtesten Stücke der Klavierliteratur“, wie Hans von Bülow geschrieben hat. Die Schrift bezeugt viel innere Kraft, Geschmeidigkeit und Disziplin in der Freiheit. Besonders anschaulich zeigt sich die Schönheit der Schrift in den Notensystemen 2 und 3 von unten, mit den durch Achtel eingerahmten Sechzehntel-Triolen. Die Handschrift ist sehr zügig, sie fließt wundervoll dahin, ruhig und unaufhaltsam, wie die Musik es tut; sie ist männlich, stolz und ganz ohne Eitelkeit. Die Handschrift eines Orgelspielers! Sie ist nicht charakteristisch gebrochen, sie paßt zur absoluten Musik. Und sie entspricht ihrer Epoche. Denn es ist merkwürdig, daß sich auch die Handschriften der Epochen wie die von Individuen unterscheiden. Eine Handschrift der Goethe-Schiller-Zeit ist von einer modernen gleich zu unterscheiden. Das gilt auch für die Notenhandschriften. Bachs Handschrift möchte man barock nennen: sie hat das stolz Ausladende, Repräsentative, architektonisch Bestimmte des Barock, in ihr ist das Gewoge von Licht und Schatten. Das führt freilich schon zur Musik Bachs hinüber. Doch hängt in diesen Dingen ja alles geheimnisvoll zusammen.

Die Abbildung 2 ist die Niederschrift der um 1780 im Schloß Esterházy in Ungarn von Joseph Haydn komponierten Arie aus der Marionettenoper „Philemon und Baucis“. Die Partitur mit allen Kopien und Stimmen ist bei einem Brande des Schlosses vernichtet; nur dieses Blatt ist übrig geblieben. Es ist typisch für Haydn, es ist „zierlich und sauber mit der für den Meister bezeichnenden ‚Andacht‘ für das Unbedeutende geschrieben“, wie Max Friedländer sagt. Eine hübsche Ergänzung ist das fünfundzwanzig Jahre später, von dem Fünfundsiebzigjährigen geschriebene Billet an eine nahe Freundin (S. 405), vor allem, wenn man



FRANZ SCHUBERT, HANDSCHRIFT DES LIEDES „DER SCHIFFER“. ABB. 7

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN



FRANZ SCHUBERT, HANDSCHRIFT DES „STÄNDCHENS“. CHOR MIT ALT-SOLO. ABB. 8

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN

es mit der Buchstabenschrift unter den Noten vergleicht*. Auch Haydns Notenschrift ist ganz wie seine Musik. Es ist kein Ineinandergleiten, sondern ein klares Nebeneinander. Ein Wandel der Musikempfindung ist vor sich gegangen und auch ein Wandel der Schreibweise. Die Notenschrift ist weniger spontan, sie wirkt reflektierter. Ihr Kennzeichen ist Ordnung und Reinlichkeit. Dieses ist nicht mehr barock, sondern fast klassizistisch. Man denkt an Pilastergliederung. Es sind mehr zarte als starke Empfindungen ausgedrückt; doch ist es sehr knapp, bestimmt, phrasenlos, ohne Schnörkel und Verklextheit geschehen. Und mit einer leicht beschwingten Phantasie.

Beethovens Handschrift ist ergreifend (Abb. 4). Das Blatt gibt einen Teil des ersten Satzes vom Trio für Klavier, Violine und Violoncello in D-dur (Op. 70, Nr. 2), unter dem Namen „Geistertrio“ bekannt und 1808 geschrieben. Es zeigt deutlich den Kampf und das Ringen des Meisters während der Arbeit. Diese Schrift ist nicht leicht zu entziffern und stellte, wie fast alle Beethovenschen Manuskripte, den Abschreibern und Stechern fast unlösbare Aufgaben**. Die Notenschrift ist aufs äußerste persönlich und charakteristisch, das Konventionelle der Zeichen ist fast vernichtet; sie ist erregt, dramatisch und hat etwas Tragisches. Auch hier ist Spontaneität, doch ganz anders wie bei Bach. Man darf von romantischem Temperament sprechen. Beethoven verfährt wie ein Zeichner, der auf dem Blatt probiert und Formen übereinanderzeichnet, ohne Rücksicht auf äußere Wirkung. Die Schrift eilt und stürmt, es ist Schnellschrift. In der „Griffonage“ (wie Schadow Menzels Zeichnung nannte) ist aber Anmut und Kraft, es sind starke malerische — nicht architektonische — Züge darin. Eine ganz vergeistigte Schrift, vor der man von Dämonie sprechen darf.

Carl Maria von Weber hat im Jahre 1812 das folgende Blatt (Abb. 5) geschrieben: die erste Seite der Klaviervariationen über die bekannte Arie aus Méhuls Oper „Joseph in Ägypten“, „Ich war Jüngling noch an Jahren“. Dieses Blatt ist wieder auch für das Auge geschrieben. Diese Schrift ist repräsentativ, sie verrät den mit Theaterwirkungen rechnenden Opernkomponisten. Es ist eine nervös energische und eine sinnliche Schrift. Nichts Dünnes ist darin, aber viel Feines. Die Querbalken der Achtel und Sechzehntel sind sehr energisch gezogen. Und die Teile verbindet ein schöner Fluß. Das ist übrigens kein besonderes Kennzeichen nur für Weber, es ist charakteristisch für das Talent überhaupt, dem das Zerstückeln widerstrebt.

Die letzten drei Blätter sind von der Hand Franz Schuberts. Die Abbildung 6 ist der Beginn des ersten Satzes der 1823 komponierten Sonate in A-Moll für Klavier. Rechts über den Noten steht, wie bei den folgenden Blättern, Datum und Namenszug des Komponisten. Das zweite Manuskript (Abb. 7) gibt den Anfang des 1825 komponierten Liedes „Der Schiffer“ von Friedrich Schlegel. Das dritte Blatt (Abb. 8) ist der Anfang eines 1827 komponierten Chors mit Alt-Solo, des Ständchens: „Zögernd leise in des Dunkels nächt'ger Stille“. Die Dichtung ist von Grillparzer, dessen junge, mit Schubert gut bekannte Freundin Josephine Fröhlich den Dichter und den Komponisten zu dem Werk angeregt hat. Schuberts Handschriften nähern sich in einer freien und leichten Weise dem Kalligraphischen. Es ist eine ausgesprochen ornamentale Neigung zu erkennen: die Balken der Achtel und Sechzehntel, die Fähnchen der Einzelnoten haben alle denselben Winkel. Die Handschrift des Chors hat etwas fast Elegantes. In allen Schubertschen Beispielen wie ein Marschtempo der Form. Bedeutsam ist auch die Kleinheit der Schrift. Die Arbeit scheint mit schöner Sammlung und glücklicher Ruhe gemacht zu sein. Stellenweis ist die Schrift ein wenig nach links geneigt: ein architektonisches Moment. Dahin zielt auch das Knappe und Akzentuierte. Die Schrift ist schon entschieden modern. Man denkt an Zeichner, die sich ihrer Sicherheit freuen und die Kunst des Weglassens beherrschen, ohne aber den Gefahren der

* Auf Haydns Unterschrift folgen eine Reihe von Strichen, endend mit „ria“. Es ist eine Abkürzung für: „Mana propria.“ S. a. die Unterschriften einiger der folgenden Blätter.

** Hierher gehört die Erinnerung an Beethovens höchst ungerechte Behandlung eines seiner tüchtigsten Kopisten Ferdinand Wolanek, der auf eine nicht unhöfliche Verwahrung gegen Beethovens grobe Behandlung diese Antwort erhielt:

„Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man noch Komplimente machen, statt dessen zieht man ihn bei seinen Eselhaften Ohren. Schreibsudler! Dummer Kerl! Korrigieren Sie Ihre durch Unwissenheit, Übermut, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, das schickt sich besser, als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte.

Beethoven.

Dummer Kerl, Eingebildeter, Eselhafter Kerl!“

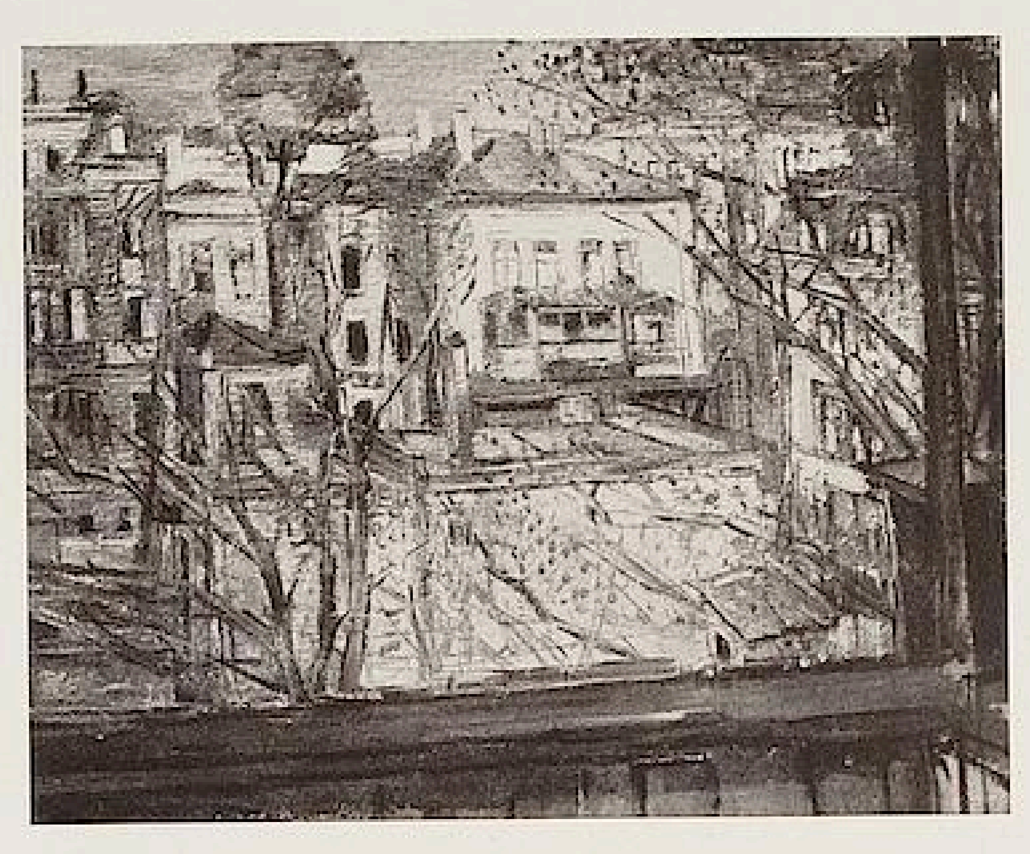
Manier, der Virtuosität und der Koketterie zu verfallen.

Die Leser werden noch manches aus diesen Blättern herauslesen; doch werden sie finden, daß es sich nicht leicht formulieren läßt. Das Entscheidende bleibt der Eindruck des Charakteristischen und des Schönen. Ein Blatt wie das von Bach möchte man eingerahmt im Zimmer haben und es so betrachten, wie die Ostasiaten die Werke ihrer Schriftkünstler, die sie Kunstwerken gleichschätzen. Der Anblick, wie das liebliche Notengesindel die Treppen der Linien hinauf- und hinabklettert, hat etwas Musikalisches auch für das Auge! Hier hängt das Akustische mit dem Optischen leise und zart zusammen.



FRANZ SCHUBERT, HANDSCHRIFT DER ERSTEN SEITE DER A-MOLL-SONATE FÜR KLAVIER. ABB. 6

SAMMLUNG MAX FRIEDLÄNDER, BERLIN



OTTO R. VOIGT, BLICK VOM BALKON. 1930



RÜDIGER BERLET, HERBSTWALD. 54:65 cm

AUS LEIPZIGER ATELIERS

VON

ERHARD GÖPEL

Leipzig steht nicht im Rufe einer Kunststadt. Trotzdem hausen genug Maler in den vierten Stockwerken, dem Licht am nächsten. In diesem Bereich herrscht eine eigene Atmosphäre. Die vielen Gänge, die notwendig waren, um den vorliegenden Bericht zu ermöglichen, haben mit dieser Welt näher bekannt und mit den Anschauungen der Künstler vertraut gemacht. Diese Anschauungsweise geht vom Schaffen aus, und selbst das fertige Werk — auch das des anderen — betrachtet der Künstler unter dem einen Gesichtspunkt, wie man es anders hätte machen müssen, um es gut zu machen, oder wenn es gut ist, was daran zu lernen ist. Sich in dieser Atmosphäre der unmittelbaren Wirkung des Kunstwerkes bewegen zu können, war das als neu empfundene Glück während der Arbeit.

Über die künstlerischen Einsichten hinaus aber war das Ergreifende, das Leben der Maler in der Nähe zu sehen. Meist sind es Männer, die in irgendeinem bürgerlichen Beruf ihr Brot leicht verdienen würden, die aber nun, auch wenn sie vierzig und fünfzig sind, sich mit dem einfachsten behelfen. Die Selbstverständlichkeit, mit der sie es tun, ist das Erschütternde.

In einer Stadt wie Leipzig kommt dazu — denn die Stadt hat keine geistige Atmosphäre im Bereich der bildenden Kunst —, daß die meisten einsam sind, einsam selbst in Betracht der Tradition. Blickt in Dresden ein Maler von einer der Elbhöhen auf die Stadt hinunter, so fühlt er sich in Gemeinschaft vieler, die das gleiche gemalt und auf ihre Weise gestaltet haben. In Leipzig mag er stehen wo er will, er hat nirgends die Möglichkeit dieser vertrauensvollen Gemeinschaft im Augenerlebnis — selbst nicht in einem übertragenen Sinne. Wenn mir ein nach Leipzig eingewanderter Maler sagte, ein Maler muß fertig nach Leipzig kommen, hier kann er nichts werden, so ist daran richtig, daß wer hier anfängt, einfach und bescheiden sich dieses Anfanges bewußt sein und Stein für Stein zu setzen die Absicht haben und das Können fühlen muß.

*

Am 19. Mai 1930 starb in Leipzig Heinz Hoffmeister sechsunddreißig Jahre alt. Er hinterließ ein kleines Oeuvre von etwa siebzig graphischen Blättern, eine Reihe Zeichnungen und einige wenige Bilder. Im August 1930 ehrte man ihn innerhalb der Leipziger Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Die Kritik wies auf seine Zeichenkunst hin, aber seitdem ist es sehr still um ihn geworden, so wie es Zeit seines Lebens um ihn still war. Ein Arbeiter sondergleichen, galt seine Bemühung durch Jahre dem graphischen Porträt. Die künstlerische Absicht ging dabei auf ein inneres Erfassen des Dargestellten, verbarg sich aber hinter einer sachlichen, ganz firmen Zeichenart. Einige Illustrationen zu Dickens, voll Laune und voll eines aus den tiefsten Quellen gespeisten Humors, weisen auf den geistigen Umkreis des ungemein gebildeten Künstlers, dessen englische Mutter dem wenig Gereisten die Weite der Welt erschloß. Aus innerer Verwandtschaft hat seine Radierkunst etwas von der Kühle englischer Radierer. Oft hat er das Porträt dieser seiner Mutter versucht, von kleinen Notizen bis zu einer großen, in Schabtechnik begonnenen Platte. Einmal, 1919, gelang ihm in einem raschen Wurf — wie die Mutter er-

zählt „über Mittag so hingewischt" — deren ergreifende Züge: unter Verzicht auf seine an Leibl geschulte Ausführlichkeit festzuhalten, die manchmal die Stärke des zugrundeliegenden Erlebnisses verdeckte oder wirklich zu ersticken drohte.

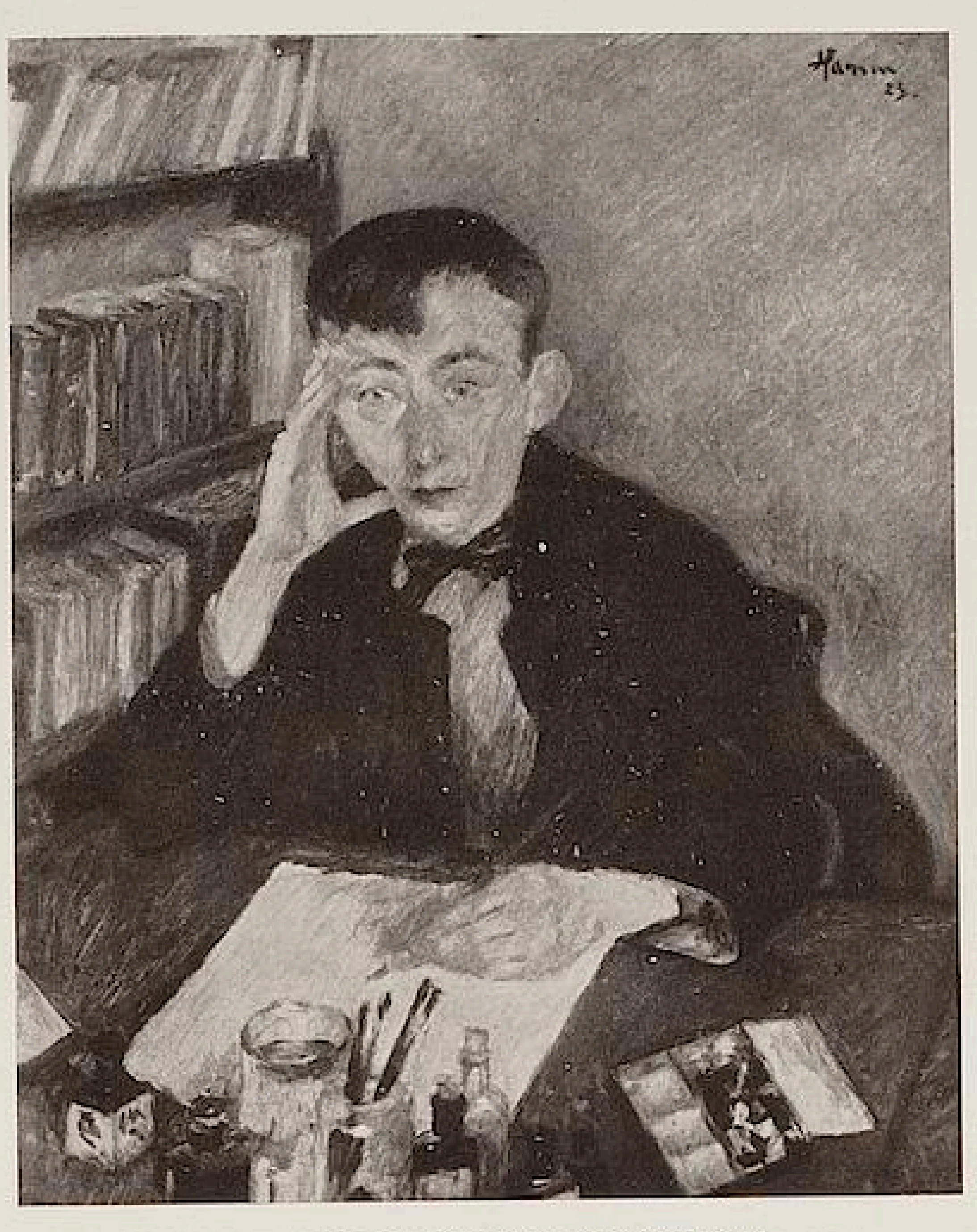
In ähnlich intensiver Arbeit bemüht sich Hassebrauk um das Porträt. Dresdener von Geburt, arbeitet er seit fünf Jahren in Leipzig. Auch er sucht die Lösung im gezeichneten Porträt, nun von den veränderten Voraussetzungen, die der deutsche Expressionismus durch Kokoschka und Dix geschaffen hat, ausgehend. Im Physiognomischen sieht er den Mittelpunkt, in unendlich oft wiederholten Anläufen kämpft er um die Wiedergabe der Gesamtform eines Menschen mit in allen Teilen gleicher Stärke des Ausdruckes, die manchen seiner Gesichter eine schneidende Schärfe und den Augen eine überraschende Kraft des Blickes zu geben vermag. Die Formate seiner Zeichnungen sind sehr groß und manches Blatt möchte der Durchführung nach bildmäßigen Rang beanspruchen. Doch haben die lithographischen Riesenformate Kokoschkas für mein Gefühl die Ausweglosigkeit solcher Versuche erwiesen, wenn nicht die Umsetzung entweder in das kleine graphische Blatt oder in die Farbe gelingt. Die letzten Arbeiten zeigen, daß der Künstler die Isolierung erkannt hat. Auf seiner Staffelei stehen angelegte Ölbilder und Landschaftszeichnungen, als Wege in neue Bezirke.



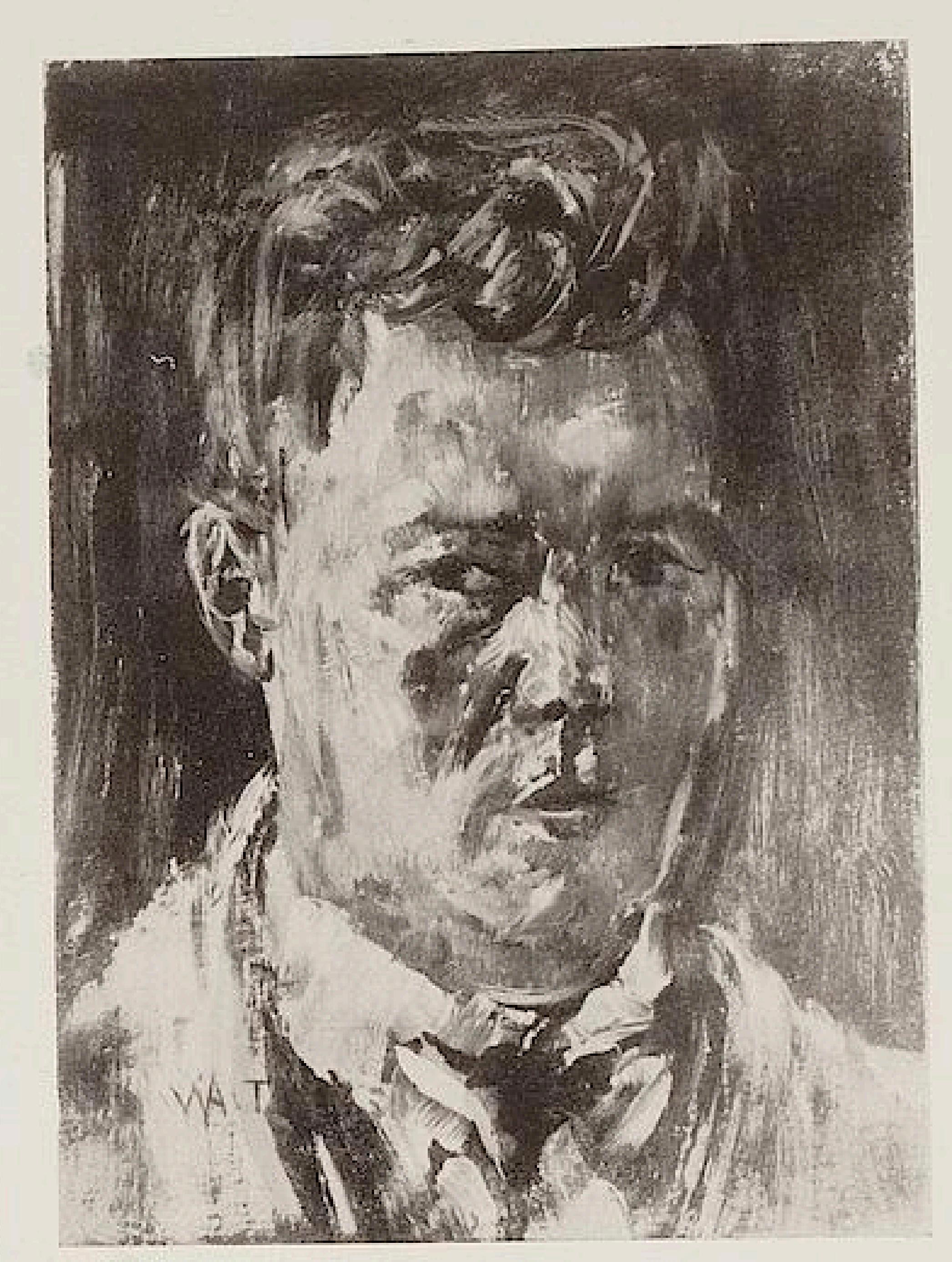
HASSEBRAUK, BILDNIS FRL. S. 1930

TUSCHE UND BLEI. 102 : 73.5 cm

Sieht man sich im Atelier von Hugo Becker um, so überraschen Stöße über Stöße von Zeichnungen und Aquarellen, die der Künstler von seinen Gängen mitzubringen pflegt. Ursprünglich Bildhauer — einige Medaillen und kleinfigurige Plastiken haben ihm einen Namen gemacht —, gibt er jetzt einer alten malerischen Neigung nach. Durchblättert man eines der dicken Skizzenbücher, so entsteht vor den vielen Aquarellen eine lebendige Vorstellung der farbigen Welt des Theaters, wo er fast allabendlich arbeitet. Seine




EUGEN HAMM, BILDNIS MAX SCHWIMMER. 1923



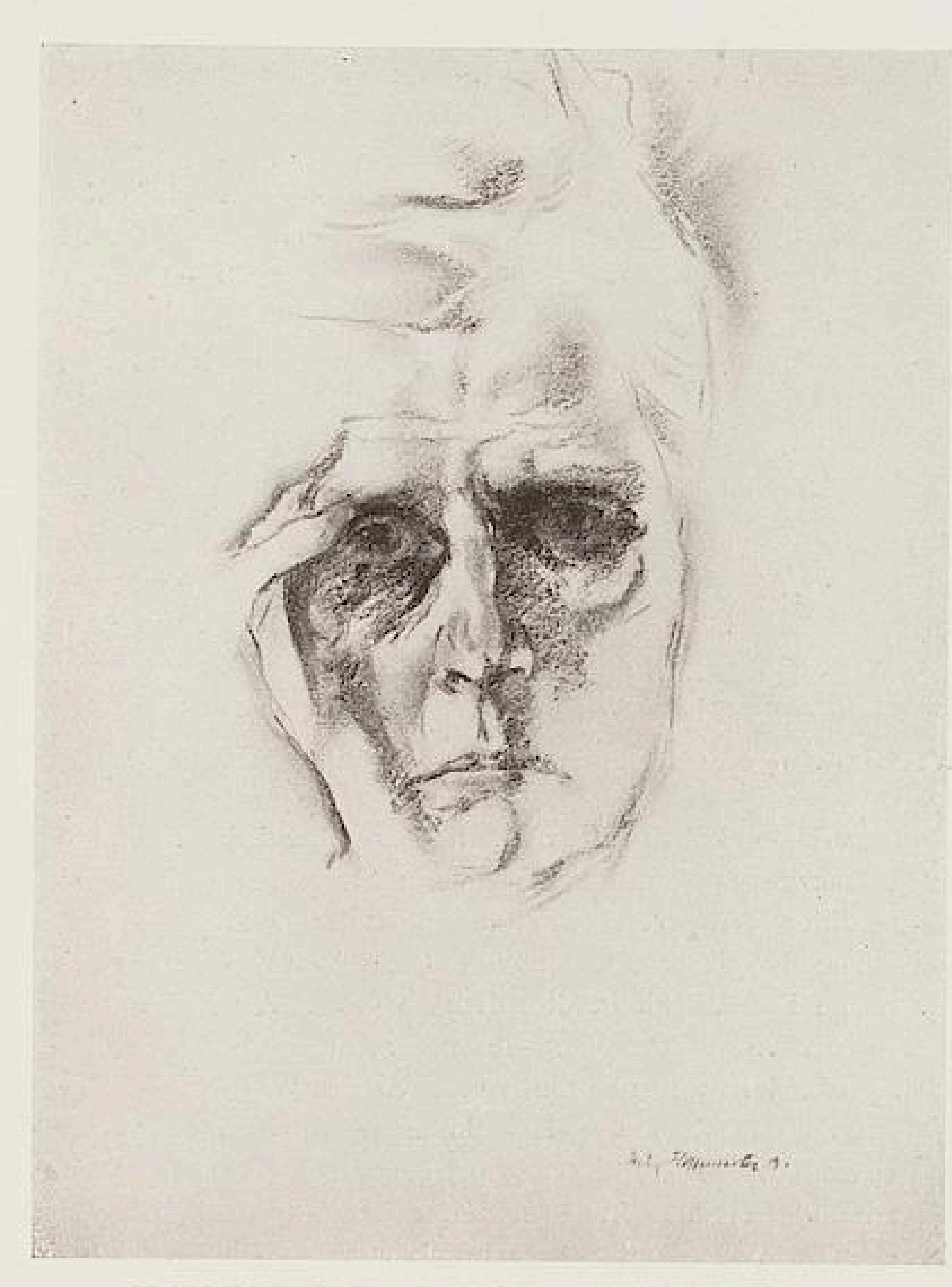
KARL WALTHER, SELBSTBILDNIS. 1930. 22:16 cm

andere Themenwelt ist der Zoo, wo ihn die unverfälschte Bewegung der Tiere zum Zeichnen bringt. Doch bedroht dort das große Vorbild des Delacroix die Wirkung. Am eigensten spricht seine Haltung aus einigen größeren figürlichen Gemälden, wie dem Bildnis seiner verstorbenen Frau und aus einem Selbstbildnis, das den Maler mit einer Binde über dem linken Auge, das ihm der Krieg geraubt hat, zeigt.

Karl Walther ist in Berlin rasch durch seine mit einer natürlichen Begabung gemalten Straßenbilder bekannt geworden. Auf die Gefahr, die dem Maler droht, wenn er sich der Auseinandersetzung mit neuen Problemen in Kunst und Natur entzieht, hat Karl Scheffler in einer Besprechung der zweiten Berliner Ausstellung hingewiesen. Karl Walther hat im vorigen Sommer in Würzburg gemalt und kleine Studien mitgebracht, die sich enger noch als bisher an die große deutsche Tradition der siebziger und achtziger Jahre anschließen. Ein größeres Bild, die schöne alte Würzburger Brücke mit dem Käppele, geht entschlossen an neue farbige Aufgaben heran, ebenso einige letzthin entstandene Leipziger Ansichten. In seinen im Format sehr großen Porträts der letzten Zeit vermißt man die Bewältigung der dargestellten Persönlichkeit, zumal auch malerisch tote Stellen bleiben. In einigen kleinen Selbstbildnissen aber ist er der Aufgabe des Porträts nähergerückt.

Aus der Leipziger Landschaft hat auf einem eigenen Weg Otto Richard Voigt Farbigkeit entwickelt. Sieht man seine Bilder im Atelier nebeneinander, so stellt sich eine sprunglose Entwicklung vor Augen. In einzelnen Jahren drängen sich die Bilder um bestimmte Probleme der Farbigkeit. Sie beginnen mit einer etwas düsteren Großflächigkeit (1919), der Einfluß expressionistischer Maler wird in frühen Aquarellen zwar deutlich, vermag aber nie den klaren Bildaufbau umzuwerfen, den die natürliche Begabung Voigts als Zeichner in dem Vorstadium der Zeichnung löst. Die düsteren Flächen werden später kleinteiliger, bis eine Pariser Reise und einige Wochen Südfrankreich die Farbe noch mehr auflichtete. Im Augenblick geht der Maler, der sich auch als Graphiker ausgezeichnet hat, durch eine neue dunkle Farbigkeit.

Als plötzlich aus Berlin die Nachricht kam, daß der Maler Eugen Hamm, Leipziger von Geburt, dem Beispiel des befreundeten Pascin gefolgt sei, erinnerte man sich in Leipzig der eleganten Erscheinung, der man hin und wieder im Café oder in Redaktionen begegnet war; immer beherrscht und von einem gelegentlich sarkastischen Witz. Täglich hatte man Hamms Karikaturen in einer der Leipziger Tageszeitungen gesehen, zu denen sein Witz selbst die Texte lieferte. Man wußte wohl, daß Hamm diese Karikaturen als Brotarbeit ansah; er war nach Berlin gegangen, da für seine malerische Auffassung in Leipzig die Resonanz fehlte. Ein Anwalt hält jetzt seine Hand auf dem Nachlaß, so daß bisher weder in Berlin noch in Leipzig eine Ausstellung auf ihn hinweisen konnte. Die letzten Bilder, die ich von ihm gesehen habe, waren in dem Stil gemalt, den er auf vielen Reisen in Paris gewonnen hat, wo er seine Honorare lieber als in Leipzig verzehrte und wo zu seinen Lehrern und Freunden Matisse und Pascin zählten. Das Bildnis, das wir abbilden, stammt



HEINZ HOFFMEISTER, BILDNIS SEINER MUTTER. 1919
KREIDE UND BLEISTIFT. 37 : 27,5 cm

aus dem Jahre 1923 und hat eine noch mehr variierte und zartere Farbigkeit als die späteren Werke.

Es stellt Hamms Freund den Maler Max Schwimmer dar, sehr ähnlich und namentlich in dem klugen, aufnahmebereiten Blick sehr charakteristisch. Das rasch Zugreifende des kurzen Zeitungsberichtes liegt seiner Feder ebenso wie seiner Hand die rasche Skizze, der er in eigentümlicher Lockerheit einen für die Strichätzung geeigneten Schwarz-Weiß-Stil abgewonnen hat, der noch auf dem Zeitungsblatt mit der Frische einer ersten Notiz wirkt. Schwimmers Aquarelle haben ihren besonderen Reiz in der sparsamen Verwendung der Farbe, die über dem Gitter der Zeichnung die Flächen zusammenzieht. Selbst seinen Gemälden weiß er den Reiz des Spontanen zu erhalten. In seinen Landschaften kommt ihm dabei die hellere Farbigkeit und die lichtere atmosphärische Stimmung zu Hilfe, die auf Reisen in Italien und Frankreich gewonnen, noch in seinen Leipziger Motiven lebt. In einigen neueren Stilleben scheut er vor stark ansprechenden, das Ganze klanglich beherrschenden Farben nicht zurück.

Einer der alten Kameraden von Hamm und Schwimmer, der mit ihnen die Freude an der Farbe und am Reisen teilt: Wil Semm, reiste bis nach Spanien, Teneriffa und Tunis, um sich farbige und gegenständliche Anregung zu holen. Mit dem Ergebnis, daß seine Palette sich weiter aufgelichtet hat, daß er auf den Teneriffabildern zum Beispiel zu einem Spiel von zartem Grün, Blau, Gelb gekommen ist, das in dem abgebildeten Hafenbild bis in die Winkel hineinspielt und über den farbigen Reiz hinaus Stimmung von See und fremdem Land festhält.

Rüdiger Berlit hat mit Hamm, Behringer und Semm schon vor dem Kriege zu dem sehr lebendigen Kreis der „Lia“ gehört, der damals in Leipzig auch einige ernsthafte Förderer fand. Er hat seit dieser Zeit in ruhiger Arbeit, ohne die Anregung von fernher zu holen, seine Farbigkeit vertieft. Landschaft und Bildnis laufen nebeneinander. Die Intensität des Ausdruckes, die er in einer kurzen expressionistischen Periode in starken schwarzen Konturen und lauten Farben suchte, der Gefahr des Dekorativen nicht immer entgehend, erreicht der Maler jetzt mit von innen her leuchtenden Farben. Diese Farbigkeit hat auch seine letzten Landschaften erfaßt. In schönen Aquarellen kehrt die gleiche Farbigkeit, durchsichtiger, manchmal noch ursprünglicher, wieder. Auf die früher etwas abrupte großformige Zeichnung hat der Stil der Bilder zurückgewirkt. Sie ist toniger, verhaltener geworden, Vorbereitung für das Bild oder Niederschrift eines ersten Eindruckes und dann von besonderem zarten Klang.

Fällt unter den Künstlern, die wir bis hierher besprachen, der Name Oskar Behringer, so wird er mit Achtung genannt; zu der Achtung für den Charakter gesellt sich die Achtung für die künstlerische Leistung, deren Entwicklung ein intensives Nachdenken über Fragen der malerischen Gestaltung zugrunde liegt. Von den Resultaten dieses Nachdenkens, die ein Auge, das trotzdem ursprünglich sieht, anwendet, haben manche der hier Genannten gelernt. Doch



OSKAR BEHRINGER, BILDNIS PAUL MÜHLER. 1926



OSKAR BEHRINGER, ZEICHNUNG. 1930. 11,6 : 19,4 cm

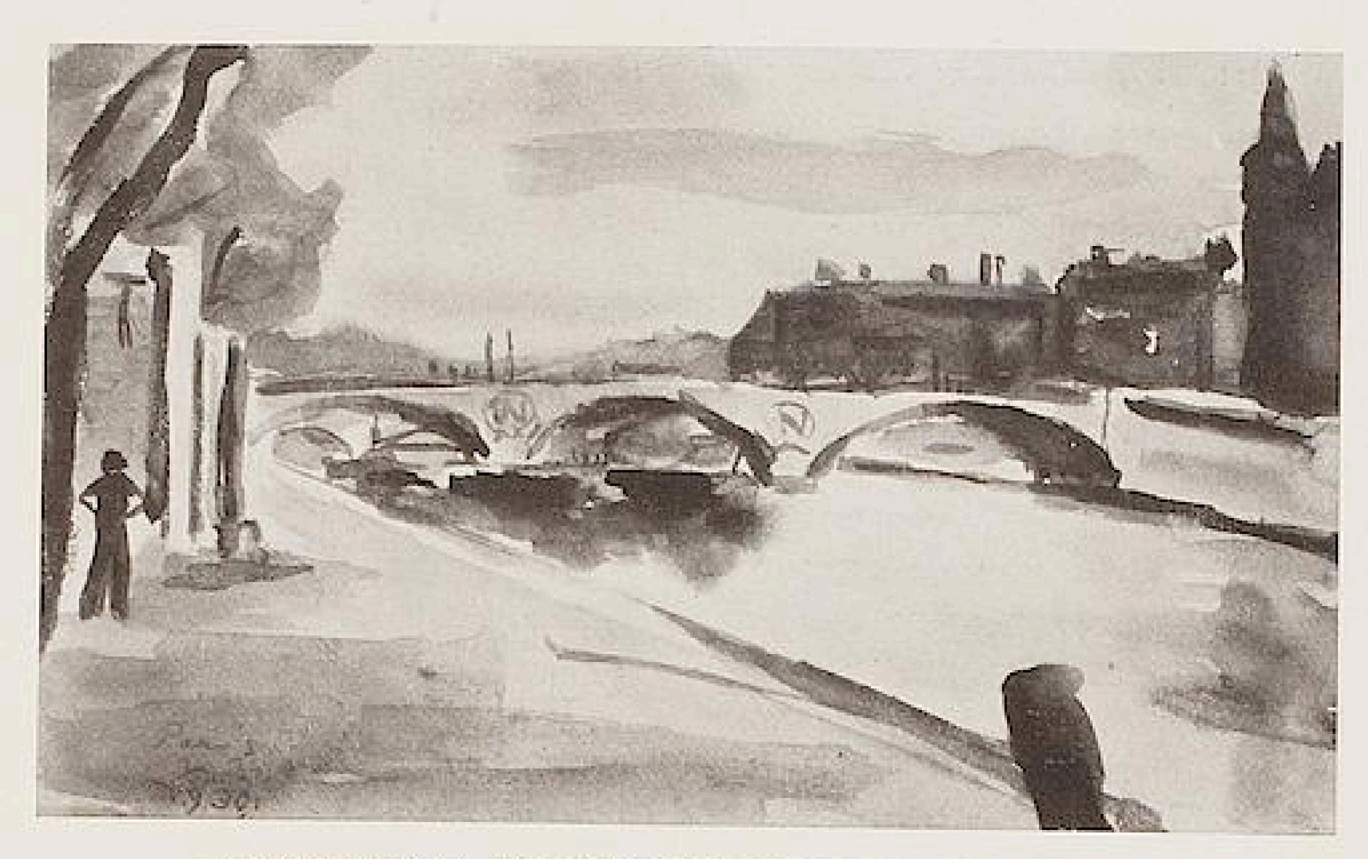
macht das Kritik-üben-können dem Künstler selbst das Arbeiten schwer. Tüchtig in der Welt herumgetrieben, in Paris, München, Weimar, Düsseldorf, Italien, hat er vieles gesehen, seine fruchtbarsten Anregungen aber von Rembrandt und der großen deutschen Tradition, namentlich Menzel, empfangen. Nachdem er in seinen, oft farbig sehr starken Bildern die Kraft eines raumschaffenden Elementes vermißte, nahm er das Joch, in der Zeichnung diese Kräfte zu suchen, auf sich. In kleinen und kleinsten Formaten beginnend, gelangen ihm die Blätter mehr und mehr, zuerst rein auf die Linie beschränkt, ausdrucksstark, klar und bescheiden in der Form. Dann bezog er mit Wischtönen Licht und Schatten wieder stärker ein, ein Vor und Zurück in der Zeichnung schaffend, in einzelnen ausgewogenen Blättern konnte er die Figuren in den Raum setzen. Die Aquarelle, die gleichzeitig in der Naumburger Gegend entstanden, entwickeln die schon kräftige Farbigkeit. Der eigentliche Kampf der Umsetzung des in der Zeichnung Erreichten vollzieht sich in einer Reihe von gemalten Selbstbildnissen.

Die Leipziger Akademie hat an Willi Geiger eine starke Persönlichkeit, die den Anspruch der Kunst tapfer vertritt. Als einsichtiger Lehrer vermag er über die schwierigen Krisen wegzuhelfen, an denen der Weg eines so sensitiven Künstlers wie Hassebrauk reich war, oder einem etwas dem Dekorativen zuneigenden Talent wie Graef auf den eigenen Weg zu helfen. Daß es Geiger auf den eigenen Weg eines Schülers ankommt, spricht aus den Arbeiten der Schüler, die selten Geigers Art nachahmen.

Einem weiteren Kreis ist Geiger als Graphiker bekannt, der für den spanischen Stierkampf in seinen Radierungen einen gültigen Ausdruck gefunden hat. Jahre sind es zusammengenommen geworden, die Geiger in Spanien zugebracht hat.



WIL SENN, TENERIFFA. 1930. 50 : 60 cm

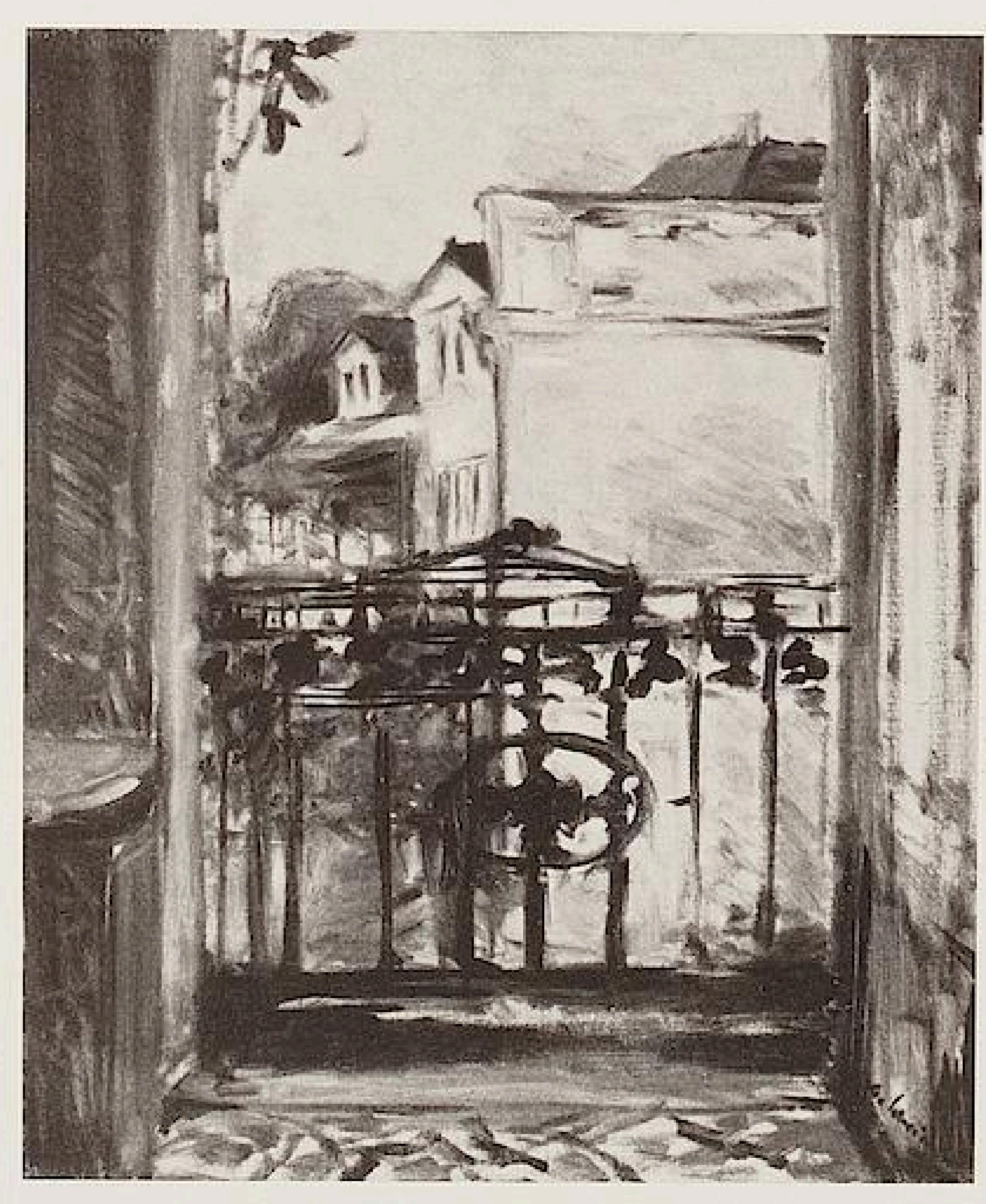


HUGO BECKER, AUS DEM PARISER SKIZZENBUCH. 1930

AQUARELL. 13,8 : 22,9 cm

Über das Gegenständliche hinaus, das er in seinen Radierungen festhielt, wurde ihm das Land zum Erlebnis. Als er nach dem Kriege zu malen begann, mußte sich dieses tiefe innere spanische Erlebnis auswirken, nicht mehr gegenständlich, nachdem er sich vom spanischen Gegenstand glücklich gelöst hatte, auch nicht in der Übernahme der Palette irgend eines spanischen Malers, sondern in den Grundkräften. Das Fragwürdigmachen des Gegenständlichen durch den Schimmer der Farbe ist unabhängig sowohl vom Gegenstand Grecos wie von dessen Palette in die Bilder Geigers übergegangen. In einem übertragenen Sinne lebt das wie Vegetation wuchernde Ornament des Barock in den Gegenständen der Bilder Geigers, die sich um die Darstellung der Vegetation in ihren prallsten und reifsten Äußerungen (Sonnenblumen, Kürbis) bewegen.

Die Graphik Geigers, die nach dem Kriege bei einigen Illustrationsaufträgen im Technischen nicht gerade glückliche Lösungen fand, hat sich an der im Vordergrund



MAX SCHWIMMER, BALKON. 1930

seines Schaffens stehenden Malerei neu befruchtet. Sie bejaht alle malerischen Mittel, so den neben dem Strich auf der Platte stehengelassenen breiten Grat, der beim Einfärben der Platte die Farbe hält und beim Drucken die Schwärzen schafft. In zwei Bänden von Radierungen aus dem Jahre 1930 tritt die neue Auffassung — mit den Gegenständen der Malerei — hervor. Besonders schön ein liegender junger Stier, ein Blick aus dem Fenster und der Kopf eines Bauernjungen, dem die Beschäftigung mit dem gemalten Porträt zugute kommt.

Es mag grausam erscheinen, mit dem Schicksal Eugen Hamms zu exemplifizieren und nur der tiefe Eindruck, den sein Tod machte, rechtfertigt uns. Denn hier wurde die Konsequenz bis zum äußersten gezogen, als die Einsicht der küntlerischen Sackgasse kam und damit die ausbleibende Resonanz verstanden wurde. Daß selbst sein Sterben nicht ohne Beispiel geschah — Pascin —, beleuchtet die Tragik grell.

Was aber waren die Gründe des Zusammenbruchs? Aus der traditionslosen Atmosphäre der Stadt waren dem Maler keinerlei Gesetze mitgegeben. Die Rettung wurde in der Anregung aus der beherrschenden Kunst des Zeitalters gesucht. Daß die Anregung nicht verarbeitet, sondern schließlich übermächtig wurde, war Einzelschicksal. Über den einzelnen hinaus aber ist bezeichnend, daß für die meisten der angeführten Maler Paris und die französische Kunst zur bestimmenden Anregung wurde, in einigen Fällen unter Beihilfe des deutschen Impressionismus. Wird ein solcher Eindruck zum Erlebnis, geht er im Eigenen auf, ist nichts einzuwenden. Führt er zu immer neuen Übernahmen oder überwächst er alles, so entzieht er die Kraft, die sonst als bescheidener Teil am Aufbau einer heimischen Tradition mitgewirkt hätte. Das Eigene zu schaffen wird immer schwer sein. Die Abkapselung einzelner, die besonders schwer kämpfen, ist zu begreifen. Diese eigenwilligen Einzelgänger, die gegen die Masse der gängigen Lösungen zu ihrem Ziel streben, sind es, die die Kraft und den Vorzug der Provinz ausmachen. Sie in ihrem Wert zu erkennen und sie dann entscheidend zu stützen, ist die Aufgabe ihrer Umgebung.

Ein Kunsthändler, Heinrich Barchfeld, hat sich seit einiger Zeit in Leipzig umgesehen und manche Arbeit der hier Besprochenen sah man zuerst in seinen Räumen.

Doch hat man in Leipzig seit drei Generationen auf dem Gebiete der bildenden Kunst nicht mehr die Intensität der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erreicht, die Akademie und Bürgerschaft in engster tätiger Verbindung sah. Die stagnierende Situation ist aber nicht nur für Leipzig, sondern für viele mittlere deutsche Städte ohne bildkünstlerische Tradition typisch. Sie geben für den Künstler, der einsam und ohne Kontakt seinen Weg geht, kein anderes Bild. In einigen dieser Städte ist es Persönlichkeiten gelungen, die Kristallisationspunkte zu schaffen, um die sich die wertvollen künstlerischen Kräfte gruppieren und so der in jeder dieser Städte latenten Kunstkraft — im Schaffen wie im Aufnehmen — Stoßkraft zu geben. Man sollte sich auch in Leipzig nicht scheuen, Persönlichkeiten zu holen, wo sie zu haben sind, denn erst der kämpfende Ehrgeiz der Begabungen bringt Leben.



WILLI GEIGER, KOPF EINES BAUERNJUNGEN. 1930. RADIERUNG

DAS EHRENMAL

VON

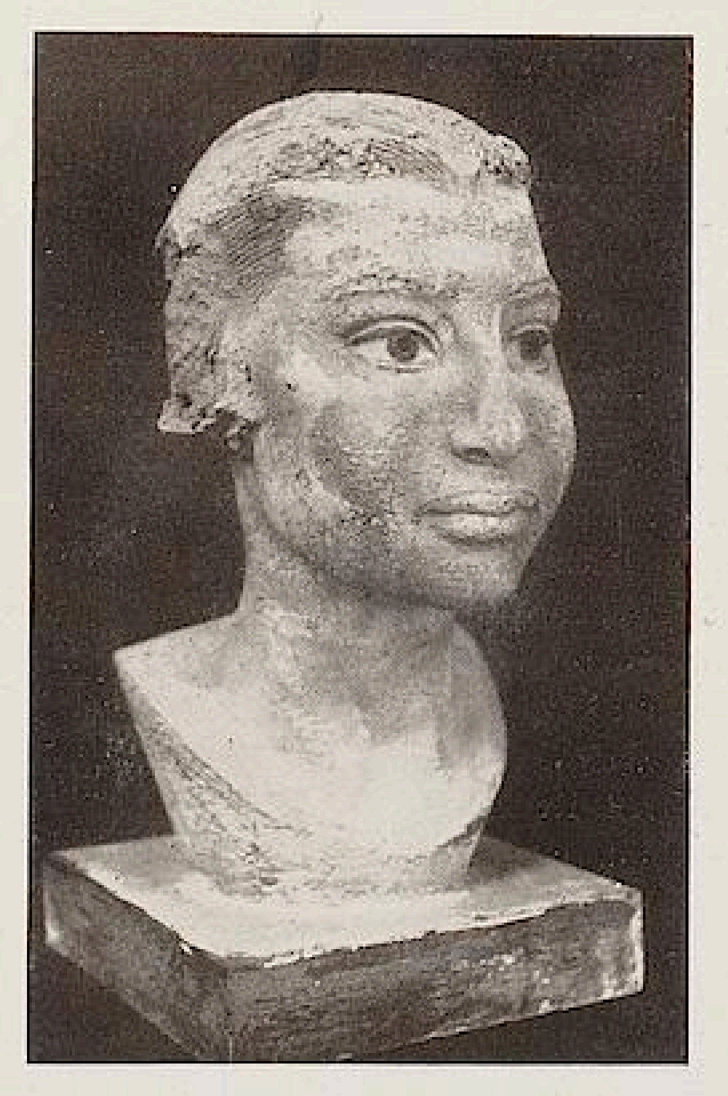
KARL SCHEFFLER

Der Gedanke, Schinkels Neue Wache zu einem preußischen Ehrenmal für die im Krieg Gefallenen auszugestalten, war gut. Nachdem er einmal ausgesprochen war, kam ein anderer Vorschlag kaum noch in Frage. Wie Heinrich Tessenow den Gedanken architektonisch gestaltet hat, wie seine Gedenkhalle sich der Architektur Schinkels einfügt und doch ganz ein Gebilde unserer Zeit ist, wie er seinen schlichten Formen Symbolkraft zu geben verstanden hat: das ist meisterhaft. Das fertige Werk beschämt nun alle, die gelegentlich des für Tessenow günstigen engeren Wettbewerbs, gegen seinen Entwurf mit Mitteln gekämpft haben, die über alle Grenzen der guten Sitten weit hinausgingen. Soweit diese Leute überhaupt die Scham kennen. Denn der Entwurf wird von dem ausgeführten Werk noch übertroffen. Jetzt erst spricht der Raum und das Material; zudem ist der Künstler im Laufe der Arbeit seinen Vorstellungen immer näher gekommen.

Die Neue Wache hat äußerlich gewonnen, nachdem das Gitter gefallen, die Pflasterung einheitlich durchgeführt und der Vorplatz — wie Tessenow es in seinem Bauprogramm nannte — „in Ordnung gebracht" worden ist. Es ist ein schöner Anblick, wie die Menschen im Vorbeigehen die Stufen zur Säulenhalle Schinkels hinaufsteigen, in die Gedenkhalle blicken und sich dann ernst wieder entfernen, wie ein stetes Kommen und Gehen von der Anziehungskraft dieser Gedächtnisstätte im Herzen des alten Berlin zeugt. Im Äußeren ist Schinkels Bau unverändert geblieben. Drei schmiedeeiserne Türen führen zur Gedenkhalle; über dem mittleren Eingang ist das Eiserne Kreuz, das bekanntlich von Schinkel gezeichnet worden ist, in die Mauer eingelassen. Hinter den Türen führen zwei Stufen hinab (dieses leise Hinabsteigen ist psychologisch „richtig") in einen großen, wohltätig wirkenden Raum, der durch Beseitigung aller Zwischenwände gewonnen ist. Durch ornamentale Architekturformen ist er nicht gegliedert; er wirkt allein durch die aus Quadern von Muschelkalkstein gebildeten glatten Wände, durch die Fläche des mit dunkelgrauen Basaltsteinen gepflasterten Fußbodens, durch die ungeschmückte, von einem schönen offenen, in einen mächtigen Bronzering gefaßten Rund, das Sonne, Regen und Schnee hereinläßt, durchbrochenen Decke, durch den, unter dieser Öffnung aufgestellten schweren Granitblock, auf dem ein großer silbergolden glänzender Eichenkranz ruht, durch zwei schlanke schwarze Kandelaber, in denen Tag und Nacht Kerzenlicht flackert und, alles in allem, durch das Leben der Verhältnisse. Die eindrucksvolle Einheit des Raumes läßt sich zureichend aber nicht erklären; sie ist das Ergebnis eines Kunstgefühls, das nur vom Gefühl wieder begriffen und gewürdigt wird. Man kann in der Simplizität der Form, im Schlichten, im „Weglassen" nicht produktiver sein, als Tessenow es hier ist. Sein Takt mutet schöpferisch an, seine Kühnheit ist still, sein Vermitteln zwischen sich und Schinkel ist in der zurückhaltendsten Weise originell; sein reines Menschentum hat sich dem Werk mitgeteilt, hat das Werk damit geadelt und verleiht ihm eine eigene phrasenlose Weihe. Es darf gesagt werden: besser kann eine solche Aufgabe heute nicht gelöst werden.

Der von Tessenow gewollte Eichenkranz ist von dem Bildhauer Ludwig Gies ausgeführt. Dieser hat damit eine gefährliche Aufgabe übernommen, da der von oben beleuchtete Kranz in jeder Weise im Blickpunkt liegt, wie eine Krone, die allen Gefallenen dargebracht wird. Gies hat sich mit der Arbeit vortrefflich abgefunden, die Gesamtwirkung, hauptsächlich von weitem, das stille Aufblinken von der Straße, vom Gitter her, ist ausgezeichnet; in der Nähe nur stört hier und da eine leise Kunstgewerblichkeit der Detailbehandlung.

Tessenow hat mit dieser Arbeit einen endgültigen Sieg errungen, allen Neidern zum Trotz. Und der Bauherr — das ist im engeren Sinne die Bauabteilung des Preußischen Finanzministeriums — hat sich Ruhm erworben, indem er den Künstler gewähren ließ und förderte. Jetzt bleibt die Wirkung auf das Volk abzuwarten. Denn es handelt sich um ein Werk, das nicht nur ästhetisch beurteilt werden kann, weil es dem Volke — dem ganzen — ein Gleichnis werden soll. Es wird von hohem Interesse sein, zu beobachten, in welcher Weise die Deutschen mit diesem Symbol leben werden, in welcher Weise es an das Herz des Volkes rühren wird. Das können uns die Zeitungen nicht künden; es wird erst im Laufe der Jahre offenbar werden.



WILH. ORTH, MÄDCHENKOPF

AUSGESTELLT BEI DEN JURYFREIEN IN MÜNCHEN



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHNER KUNSTSOMMER

Das in Heft VII vorläufig skizzierte Programm des „Münchner Kunstsommers 1931" erfährt einen bedauerlichen Abstrich: infolge der Aufhebung der preußischen Gesandtschaft fällt die von dem Gesandten Dr. Denk geplante Ausstellung „Das klassizistische Berlin in Malerei, Skulptur und Baukunst" aus. Dagegen sind dem Münchner Kunsthandel bedeutsame Bereicherungen des Programms zu verdanken; die Chancen, die die Nemes-Auktion bietet, verlocken zu größeren Unternehmungen. Seit dem fünfzigjährigen Bestehen seines Hauses tritt Julius Boehler zum ersten Mal mit einer offiziellen, der altvenezianischen Kunst gewidmeten Ausstellung hervor. In kurzem wird die Galerie Fleischmann mit einer Schau „Das Bildnis der deutschen Renaissance", Jaques Rosenthal mit einer Schau mittelalterlicher Miniaturen folgen. Die Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan eröffnete unter Mitwirkung von Paul Cassirer eine Ausstellung „Romantische Malerei in Deutschland und Frankreich", über die im nächsten Heft eingehender berichtet wird. Das Graphische Kabinett J. B. Neumann und Günther Franke wird auserlesene Werke moderner Malerei und Plastik zusammen mit französischer Meistergraphik von Delacroix bis Picasso zu einer repräsentativen Sommer-Ausstellung vereinigen. Die Galerie Caspari endlich plant eine größere Darbietung französischer Kunst von Delacroix bis Matisse, Picasso und Derain. Zu den Münchner Veranstaltungen tritt eine von der Leitung der bayrischen Staatsgemäldesammlungen vorbereitete Burgkmair-Gedächtnisschau in Augsburg.

*

Als erster von den Künstlerverbänden ist die Neue Secession mit einer Frühjahrsausstellung hervorgetreten.* Cuno Amiet genießt mit einer vierzig Schaffensjahre umfassenden Ausstellung seines Lebenswerks Gastrecht. Man folgt Amiet auf vielverschlungenen Wegen von den der Münchner Malerei der neunziger Jahre verbundenen, dann zu Gauguin hinüberwechselnden und früh auch — in dem Kranken Knaben von 1896 und den Gelben Mädchen von 1905 — an Hodler leise anklingenden Anfängen bis zu dem ekstatisch gesteigerten Impressionismus der Bildnisse und Landschaften im Spätwerk, neben denen große Wandbildkompositionen leicht Hodlerscher Prägung einhergehen. Von Hodler unterscheidet Amiet das Undogmatische seines Wesens, sein vom inneren Erlebnis der Farbe leidenschaftlich bewegtes Malertum. Drei Räume beherbergen die Stuttgarter Secession. Ein schönes, farbig gut durchgestaltetes Frauenporträt von Alfred Reder und Hermann Bäuerles Halbakt und Großstadtbild, eine Holzplastik von Jakob Wilh. Fehrle prägen sich ein.

Den größeren Teil ihrer Räume hat die Neue Secession dem Münchner Künstlernachwuchs überlassen, der ihren Ausstellungsleitern Hans R. Lichtenberger und Georg Schrimpf die Gelegenheit einer ersten repräsentativen Sammelausstellung verdankt. Dieses Verdienst wird durch das etwas magere, eine tragische Zeitlage enthüllende Ergebnis nicht geschmälert. Es besteht kein Mangel an tüchtigen Talenten, aber die junge Künstlerschaft, die sich wirtschaftlich ohne Boden, geistig ohne Rückhalt fühlt, resigniert — sie ist mehr Nachwuchs als Neuwuchs.

Im eigentlichen Glaspalast erfolgt der übliche, von Jahr zu Jahr sinnloser werdende Massenaufmarsch von Kunstwerken. Es verdient gleichwohl anerkannt zu werden, daß man wenigstens bei der alten Secession, sich ehrlich bemüht hat, die frühere Eintönigkeit einer Darbietung rein lokaler Produktion mit Takt und Geschick zu durchbrechen. Unter den Gästen trifft man auch Franzosen und Italiener der Novecento-Gruppe. Sie und ihre Werke sind freilich etwas zufällig zusammengelesen: Rouault, Derain, Utrillo, die hier neben Vlaminck (recht billige Effektmalerei), Picasso, Dufy, Lurçat erscheinen, hat man schon bedeutend besser gesehen. Unter den Gästen, mit Geschick der Münchner Produktion eingestreut, trifft man aus Österreich Faistauer, Ernst Huber, Kokoschka, F. Kitt, von den Berlinern Klossowski, Röhricht und Liebermann, dessen Malerei in den drei neuen Bildnissen einem in unverminderter Frische und Unmittelbarkeit entgegentritt. Besondere Aufmerksamkeit ist der Darbietung plastischer Werke gewidmet. Rodin, Maillol und Lehmbruck sind ehrend in den Mittelpunkt der Plastik-Abteilung gerückt, die in Despiaus „Eva" einen ihrer Höhepunkte hat, und den Basler Jakob Probst, den Münchner Ernst Andreas Rauch zwar nicht als überragende Gestalter, doch als nicht gewöhnliche Begabungen hervortreten läßt. Unter den Münchner Malern erscheinen die Senioren der Secession Herterich, Diez, Samberger mit größeren Kollektionen; dann Geigenberger mit großgesehenen, wohlräumigen Landschaften, Pietzsch (kultivierter, stellenweise ergiebiger Kolorismus), Wilh. Heise mit schönen, etwas ins illustrativ Romantische abschweifenden Blumen- und Gartenbildern und mit Graphik. — Dem jüngsten Münchner Künstlerverband, den Juryfreien, hat man nur zwei kleine Säle eingeräumt, so daß es dieser Gruppe unmöglich gemacht war, ihrer Kunstgesinnung verwandte Gäste einzuladen. Eine Darbietung ungewöhnlichen Charakters stellt die der Jahresausstellung im Glaspalast angegliederte Romantiker-Ausstellung dar, die unter hundert Bildern viele der wichtigsten Werke enthält.

*

Kaum waren diese Zeilen geschrieben, da erreicht mich die Kunde von der Vernichtung des Glaspalastes und seines gesamten Inhalts. Was in seiner innig beglückenden Kraft allen Fährnissen entrückt schien, ist unwiderbringlich verloren: 110 Bilder der deutschen Romantik sind Asche. Ein großes Stück der reichen, stillen Welt der deutschen Romantik ist mit ihnen verschwunden, es haftet noch frisch in der Erinnerung, aber nie mehr werden wir diese unmittelbare Begegnung haben können mit jenen Dingen, die aus dem Bereich des Stofflichen herausgetreten schienen, weil Malgrund und Farben sich in lebendiges Wesen ge-

*Anmerkung der Redaktion: Das Folgende wurde vor dem Brand des Ausstellungspalastes geschrieben. Der Leser wird auch ohne Erklärung verstehen, warum der Bericht abgedruckt wird, obwohl die Werke vernichtet sind.

wandelt hatten. Die Katastrophe hat in den Bestand unserer Museen Lücken gerissen, die unauffüllbar bleiben. Europa hätte Größeres verlieren können, aber wir Deutsche nichts Lieberes, nichts, worin deutsches Wesen in seiner Stärke und in seinen Fährnissen mehr Gestalt gewonnen hat: Philipp Otto Runges „Wir drei" und „Mutter mit Kind an der Quelle" aus der Hamburger Kunsthalle, neun vollgültige Werke von Caspar David Friedrich aus der neuen Pinakothek, dem Gothaer Museum, der Hamburger Kunsthalle, der Lahmannschen Sammlung und aus anderem Privatbesitz, vier Bilder von Carus, das große Bild Ferdinand Oliviers „Schloß Weickersdorf" (Hamburger Kunsthalle,), Klengels „Abendlandschaft" (Gothaer Museum), von Josef Anton Koch die erste Fassung des Grimselpasses (1813) aus dem Leipziger Museum, die großartigen Kaskadellen von Tivoli aus dem gleichen Jahre (Freiherr von Biegeleben), das Berner Oberland (Graf von Enzenburg, Innsbruck) zusammen mit sechs weiteren Werken, zwei der schönsten Oldachs aus der Hamburger Kunsthalle, vier Hauptwerke von Blechen aus der Nationalgalerie und aus der städtischen Galerie in Nürnberg, ein zauberhafter Kersting (die Damen am Flügel aus der Lahmannschen Sammlung), ferner Bilder von Cornelius, Fohr, Bernhard und Ernst Fries, Führich, Heß, Janssen, Lessing, August Lucas (Landesmuseum, Darmstadt), Carl und Christian Ernst Morgenstern, Overbeck, Ramboux, Reinhold, Richter, Rohden, Rottmann (Bilder der Frühzeit von dokumentarischem Werte aus dem Kurpfälzischen Museum in Heidelberg), Schadow, Schinkel (Gotischer Dom aus der Nationalgalerie), Schwind, Veit, Wasmann. Georg Wilhelm Issels kleines, in der Erfassung des Tatsächlichen und in seiner auf Ton gestellten Malerei einzigartiges, den besten Utrillos aus der grauen Periode vorgreifendes kleines Ölbild „St. Etienne du Mont" aus dem Hessischen Landesmuseum und andere einzelne Kostbarkeiten unbekannterer Maler, wie der Waldeingang von Anton Radl (Museum Darmstadt), die schöne Ansicht von Berchtesgaden von Anton Schiffer (1811—1876) aus Wiener Privatbesitz sind verloren. Vernichtet ist das Lebenswerk Cuno Amiets in seinen für seine persönliche Entwicklung wie für die Geschichte der modernen Malerei wichtigsten Werken. Vernichtet sind eine Reihe von Hauptwerken Casoratis, ganze Kollektionen und Nachlässe einzelner Künstler. Auch wo es sich nicht um große Kunstwerte handelt, sind viele persönlich schwer getroffen, vor allem die, die einen großen Teil und meist den wichtigsten ihres gesamten Lebenswerkes einbüßten. Von den 2800 ausgestellten Objekten ist fast nichts gerettet — im ganzen etwa 80 von rettenden Händen wahllos ergriffene Bilder und Plastiken (darunter Rodins Mann mit der zerbrochenen Nase). Den verzweifelten Künstlern stellt Oskar v. Miller den Bibliotheksneubau des Deutschen Museums für eine Ersatz-Ausstellung zur Verfügung; die Neue Secession, die ihre eigene Ausstellung erst Mitte Juni eröffnen wollte, hat dort geeignete Räume gefunden.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, die Katastrophe beschleunige die seit langem notwendige durchgreifende Reform des Münchner Ausstellungswesens. Die gegenteilige Gefahr besteht: unter dem Eindruck des furchtbaren Ereignisses könnte der karitative Gesichtspunkt allzusehr in den Vordergrund rücken und der Gedanke einer bloßen Wiederherstellung (mutatis mutandis) des alten Zustandes sich durchsetzen. Denn im Augenblick des Verlustes fühlt man am stärksten den Wert des Verlorenen, zumal die vernichtete Ausstellung den ernsten Willen, aus dem gegebenen, auch von einzelnen Künstlerverbänden als unzeitgemäß und unfruchtbar erkannten Übel das möglichst Beste zu machen, deutlich zu erkennen gab. Der anläßlich der ersten großen Industrie- und Kunstausstellung in München 1854 durch den Architekten der Neuen Pinakothek, K. Voit, nach englischem Vorbilde errichtete Glaspalast hat um 1870 und 1880 als Stätte bedeutender internationaler Kunstausstellungen seine ruhmreichsten Tage gehabt; 1869 jubelte das junge München, in dem Leibl malte, Courbet zu, dessen Werk drei Säle des Glaspalastes füllte. Seitdem hat er den Dienst, den man von ihm verlangte, zur allgemeinen Zufriedenheit geleistet. Was ihm den Ruf der Lächerlichkeit gerade in unseren Tagen zuzog, war mehr der Inhalt, den er alljährlich aufzunehmen hatte, und der Umstand, daß die großen repräsentativen Kunstparaden ihren praktischen wie ideellen Sinn mehr und mehr verloren haben. Die 2,4 km Behangwand waren das Verhängnis der Münchner Jahresausstellungen.

München ist über Nacht vor eine der schwierigsten Aufgaben gestellt worden. Es wird nicht gegen die Wünsche der Künstlerschaft handeln können, aber es wird auch nicht gegen das Zeitgebotene entscheiden dürfen. Hätte das Problem des Münchner Ausstellungswesens einer mählich gereiften Einsicht zur Entscheidung gestanden, so wäre das für München sicher günstiger gewesen. Was augenblicklich als fatales Mißgeschick erscheint, kommt einer zeitgemäßen Reform des Münchner Ausstellungswesens und der Neuorganisation der staatlichen und kommunalen Kunstpflege vielleicht zugute: der Mangel an Mitteln — das Glaspalastgebäude war nicht gegen Feuer versichert — und die finanzielle Lage des bayrischen Staates, der den Verlust zu tragen hat, wird vorerst nur die Schaffung eines Provisoriums ermöglichen. Es bedarf aber nicht eines Ersatzes für das Verlorene, sondern einer eigentlichen Neuschöpfung in organisatorischer wie in architektonischer Hinsicht.

Hans Eckstein

ALTONA

Die diesjährige Ausstellung des Altonaer Künstlervereins bietet zwar ungefähr dasselbe Bild wie zuletzt im „Haus der Jugend", aber in einem neuen und eigenartigen Rahmen. Die Stadt Altona hat dem Verein das Herrenhaus im Goßlerschen Park in Blankenese zur Verfügung gestellt. So ist schon der Ort der Ausstellung — ein schön gelegener, schloßartiger Bau — ein Anziehungspunkt. Den Bildern sind die Räume günstig.

Die Ausstellung ist für eine Provinzstadt von respektablem Niveau. Von den Künstlern, die etwas zu bedeuten haben, sind Ruwoldt, Edens, Löwengard und Feldberg-Eber mit mindestens zwei guten Sachen vertreten. Grimm und Habl kommen nicht so günstig zur Geltung; das kann aber auch an der Auswahl liegen. Höckner bezeichnet mehr den Stand von gestern als von heute; denn seine besten Sachen sind älterer Herkunft (aus Privatbesitz).

K. W. T.

WIEN

Hinter der harmlosen Geschäftigkeit der Maiausstellungen erhebt sich als düsteres Memento der vor wenigen Tagen

erfolgte freiwillige Tod des Bildhauers Franz Barwig. Was immer den sinistren Entschluß des in bürgerlicher Gesinnung und handwerklicher Tüchtigkeit wurzelnden dreiundsechzigjährigen Mannes in letzter Linie bestimmt haben mag, die Tat eines von Erfolg und Ansehen gekrönten Künstlers leuchtet grell in die Verzweiflung mehr noch als eines Standes einer Lebensauffassung hinein, der die materiellen und moralischen Reserven zu Ende gehen. Angesichts der allgemeinen Sinnlosigkeit dieser Tätigkeit erscheint es undankbar, Nuancen in der Tagesproduktion nachzuspüren. Es gilt dies um so mehr, als sowohl die Sezessions- als die Hagenbundausstellung im Zeichen schwerer Ermüdung stehen, jene im Kompromiß an breites Publikumsbedürfnis, diese mehr im krampfhaften Festhalten an jugendlicher Sturm- und Dranggesinnung ihr Heil suchend. In der ungünstigen Atmosphäre dieser Zeit reift nichts natürlich aus; die vorzeitigen Greise und die gealterten Jünglinge klagen gleichermaßen einen ihrer Arbeit feindseligen Boden an.

In der Sezession ist ein Saal dem siebzigjährigen Carl Moll gewidmet, der dem kultivierten Impressionismus seiner Malerei immer wieder Anregungen seitens neuer Jugend einzuverleiben versteht, im Hagenbund ein Raum der Erinnerung an Franziska Zach gewidmet, die vor wenigen Monaten ein früher Tod jählings hingerafft hat. Die Kollektion, die nur Ölbilder umfaßt und Zeichnungen wie Fresken beiseite läßt, reicht als Kraftmesser für die künstlerische Vitalität dieser jungen Frau nicht aus; sie zeigt immerhin ein erstaunlich sicheres Weiterstürmen und Sichvollenden der Bauernblütigen, die alle Anregung fremden Landes und fremder Schule zur Nahrung ihrer menschlichen Natürlichkeit zu machen wußte. Die Bilder von 1930 — ein Selbstporträt, eine Bauernstube, „Der Freskomaler“, das Bildnis des Bildhauers Santifaller — verraten eine Einheit des Wollens und Könnens, die stärkste — indessen schon wieder geknickte — Hoffnung auslöst.

Alfred Kubins Kollektivausstellung in der Neuen Galerie fügt der Erscheinung des Zeichners und Illustrators nichts hinzu als eine gedankenreiche Selbstdarstellung des Künstlers im Katalog; aktueller berührt in der Galerie Würthle die Ausstellung Karl Fraenkels, die vielleicht ein Fenster aufreißt. Fraenkel hat bei der Volkskunst gelernt, die er in ihren tausend von der Großstadt auf den ersten Blick verschütteten Formen ausgräbt; Volksbühnen, Siedlungshäuser, Handwerkserzeugnisse der Vorstädte — deren Charakteristischestes er in einem bemerkenswerten Holzschnittbuch veröffentlicht hat — haben ihm gewiß gemacht, daß es eine breite Unterlage künstlerischer Tätigkeit in natürlichen allgemeinen Bedürfnissen auch heute gibt. Was er macht, ist Zweckkunst: verdeutlichende Illustration, Unterhaltung für Kinder und Große, ein Stück Illusion, Traum, Märchen im Alltag. Daß er mit seiner Frau am Rand der Stadt als Puppenspieler herumzieht, ist nicht Nebensache, sondern wesentlich; was er sucht, ist eine Kunst, die jedermann zugänglich ist und doch ganz von künstlerischem Gefühl gespeist wird; die alle alte Wiener Tradition in sich aufgenommen hat und doch ganz heutig ist. Auf Handwerk gestützt, hat Fraenkel den Mut, ein Künstler zu sein; seine Erscheinung ist so einzigartig wie trostreich.

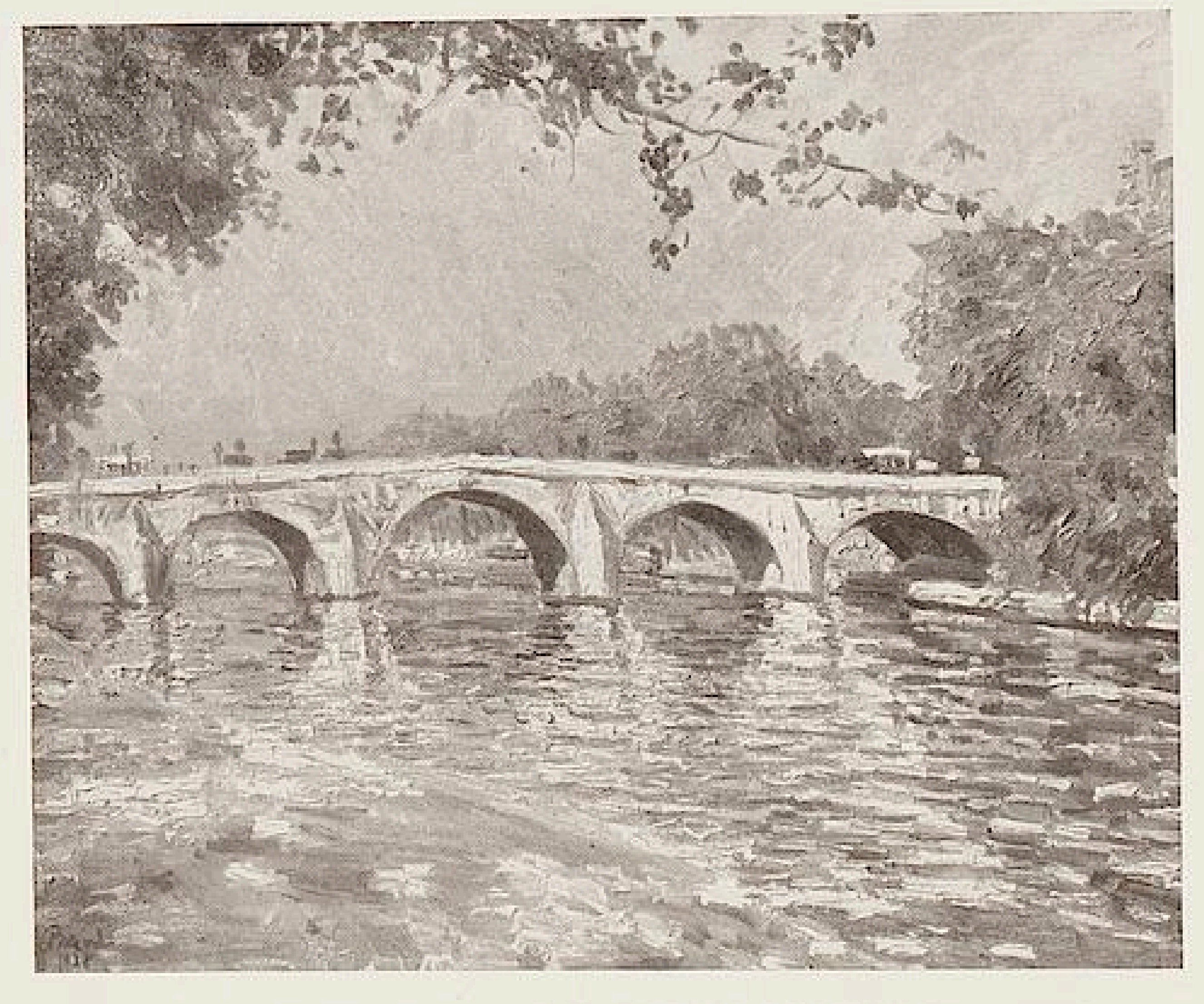
H. Tietze

RIEMENSCHNEIDER-AUSSTELLUNG IN HANNOVER

Wer die Riemenschneider-Ausstellung in Hannover gesehen hat, wird nicht ohne Erstaunen die Besprechung von Habicht im Maiheft S. 332 gelesen haben. Habicht bezeichnet diese Ausstellung als „eine wahllose Zusammenkunft von Stücken, deren man gerade habhaft werden konnte“.

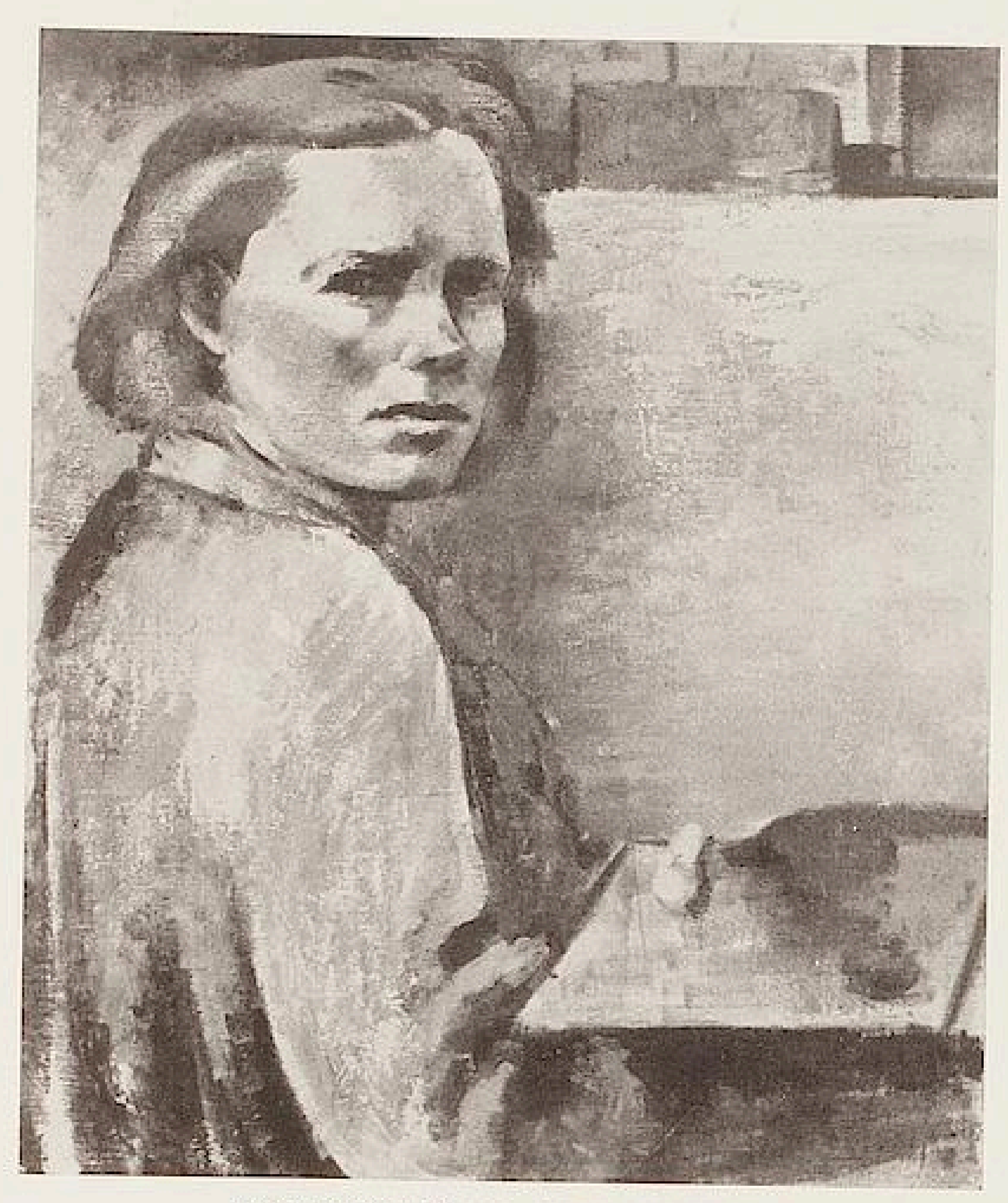
Nun fragt sich, was bei einer solchen Ausstellung sonst hätte zusammengebracht werden sollen als das hier Gezeigte. Die Steinskulpturen und großen Altarwerke scheiden als Immobilien aus, ebenso der kirchliche Besitz aus der Umgegend Würzburgs, der für die dortige Ausstellung zusammengefaßt wurde. Da Würzburg von sich aus keinen Versuch gemacht hat, über diese nächstliegenden Werke hinaus auch das Entlegenere, dem Laien oder gar dem Forscher Unbekannte für seine Ausstellung zusammenzubringen, wäre ohne die Initiative des Hannoverschen Museums die einmalige Gelegenheit zu einer solchen Übersicht endgültig verpaßt worden. Die systematische, durchaus nicht wahllose Befragung sämtlicher in- und ausländischer Museen und Sammler hatte eine überraschende Zahl von Zusagen zur Folge. Daß einzelne Besitzer absagten aus Furcht, daß das Stück beim Transport leide, ist bei der Art der Objekte selbstverständlich. Trotzdem ist es gelungen, wesentliche Bereiche der Riemenschneiderschen Kunst in dieser Ausstellung überhaupt zum erstenmal einem größeren Kreis deutlich zu machen.

Wer wußte bisher etwas von Riemenschneiders Alabasterarbeiten aus den Sammlungen Roselius, Goldschmidt-Roth-



ERNST PICKARDT, PARISER LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN



FRANZISKA ZACH, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IM HAGENBUND, WIEN

schild und dem Louvre? Wo konnte bisher eine Vorstellung von Riemenschneiders monumentalen Madonnen gewonnen werden, wie sie die Reihe der Madonnen aus den Sammlungen Cumberland, Weinberg und Henckell gibt?

Zudem hat die Ausstellung das Auftauchen völlig unbekannter Werke ermöglicht, wie des bedeutenden Fragmentes eines Annenkopfes aus der Sammlung Reinicke und einer Reihe nur der engsten Forschung bekannter Werke aus deutschen und ausländischen Privatsammlungen. Auseinandergerissene Werke sind neu vereinigt, wie die Flügelreliefs mit dem „Noli me tangere" und dem „Gastmahl bei Simon", die schönsten Stücke des Münnerstädter Altars, oder die in der Sammlung Woelfflin und von Kühlmann befindlichen Altarflügel oder die Hoflilacher Gruppe mit dem zugehörigen Flügel der Sammlung Drey.

Man könnte so fortfahren, könnte auf die Möglichkeit hinweisen, die Entwicklung Riemenschneiders in dem Weg von dem Kitzinger Erasmus, der Münchener Verkündigungsmaria bis zu den großen strengen Hannoverschen Figuren und der Nürnberger Elisabeth zu verfolgen, auf die außerordentlich klare und eindrucksvolle Überschau von Gesamt- und Detailaufnahmen der an ihren Standort gebundenen Riemenschneiderschen Hauptwerke, auf die interessante Gegenüberstellung verwandter niedersächsischer Skulpturen, die die merkwürdige Rückwirkung Riemenschneiders in seine Heimat deutlich macht. Es ist selten so gut wie hier gelungen, Erfordernissen der Forschung gerecht zu werden und zugleich durch würdige und eindrucksvolle Ordnung und Aufstellung in intimen Räumen, die den Skulpturen ein ausgezeichnetes Licht gewähren, auch dem Laien einen Eindruck zu geben, der seinen Begriff von Riemenschneider auf eine intensive und lebendige Art neu herstellt und festigt.

Justus Bier

KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IN ESSEN

In den guten Zeiten der Berliner Secession gegründet, war der deutsche Künstlerbund in seinen Anfängen nicht viel mehr als deren Außenposten im Reich. Alle starken Talente strebten zu den Berliner Ausstellungen, und der Künstlerbund gab ihnen Gelegenheit, auch außerhalb der Reichshauptstadt ihre Werke zu zeigen. Seit die Berliner Secession gleich anderen lokalen Künstlervereinen im wesentlichen sich auf die Vertretung der Interessen ihrer Mitglieder zurückgezogen hat, konnte der Künstlerbund einen Vorsprung gewinnen, der seinen Veranstaltungen mehr als provinzielle Bedeutung sichert. Es war der Nutzen der Künstlerbundausstellungen, daß sie die Grundlagen des Interesses und Verständnisses für die lebendige Kunst im Reiche zu verbreitern halfen. Darüber hinaus werden sie heute zu einem Forum, das an anderer Stelle nicht mehr im gleichen Maße existiert. Die durch Krieg und Not hintangehaltene Umschichtung der Kräfte, die sich allenthalben anzukündigen beginnt, kann im großen und in den Ausstellungen des Künstlerbundes sichtbar gemacht werden, dessen Leitung heute eine stärkere Verantwortung trägt als jemals zuvor.

Die Ausstellung in Essen ist gewiß von dem idealen Ziele einer für die deutsche Künstlerschaft in ihrer Gesamtheit repräsentativen Ausstellung noch weit genug entfernt. Auch sie ist nicht frei von örtlichen Einflüssen und persönlichen Interessen, aber es ist doch die Bemühung erkennbar, darüber hinaus zu objektiver Wertung zu gelangen und der nachdrängenden Jugend Raum zu geben. Örtliche Bindungen werden fühlbar, die mehr auf dem Einfluß starker Lehrerpersönlichkeiten als etwa auf der Auswirkung stammesmäßiger Zusammengehörigkeit beruhen. Es scheint, als bliebe die Auswahl auf bestimmte Kreise beschränkt, und es wird hier die Gefahr schulmäßig akademischer Wertung erkennbar, die unbedingt vermieden werden müßte, da nur eine Politik elastischen Nachgebens in einer Zeit beginnender Umschichtung der Ausstellung die unbedingt erforderliche Bewegungsfreiheit erhalten kann.

Nachdem in einer Reihe von kleineren Veranstaltungen des letzten Winters, über die auch an dieser Stelle zusammenfassend berichtet wurde, in Berlin der künstlerischen Jugend Raum gegeben war, darf man in Essen nicht mehr bedeutende Überraschungen im einzelnen erwarten. Aber es ist ein Zeichen gesunden Lebenswillens, daß der Künstlerbund den jungen Kräften freigebig Einlaß gewährt hat, und es ist aufschlußreich, ihre Arbeiten, auch wenn manche von ihnen schon bekannt sind, nun im größeren Zusammenhang zu sehen. Mancher alterworbene Ruhm beginnt zu verblassen, und manche neue Namen prägen sich um so fester ein. Die Berliner Laves und Nay, Roesch und Teuber, Bode und Wieschebrink sind der Ausstellung stärkere Stützen als manche bekannten Namen. Aus München, wo neuerdings in der Gefolgschaft Caspars ein deutlicher Einfluß Munchs sich geltend

macht, kamen Werner Berg, Meta Speier, Wilhelm Malz und Weber-Tyrol. Am stärksten ist das Rheinland vertreten, das in seiner jungen Generation deutlich nach dem Westen orientiert ist. Künstler wie Pfeiffer-Watenpuhl, Adolf de Haer, Ahlers-Hestermann, der sich neuerdings dem Einfluß Dufys ergeben hat, bezeichnen die Richtung, der jüngere Maler wie Schumacher-Selig, Hellmut Schmitt, Margarete Schall und mit besonderer Begabung Werner Gilles folgen. Auch Jankel Adler, dem man in vielen Ausstellungen begegnet, hat sich von östlichen Erinnerungen zusehends befreit und nähert sich der Schule von Paris. Eine interessante Erscheinung ist der Saarbrückener Edgar Jené, der sich an den Experimenten der jüngsten französischen Malerei mit Talent und Geschmack beteiligt. Den Kasseler Döbel hat man in Berlin bereits als ebenso getreuen Gefolgsmann Kokoschkas wie Beckmanns kennen gelernt. Beckmanns Stil bis zur Täuschung nachzuahmen gelingt dem Frankfurter Georg Heck.

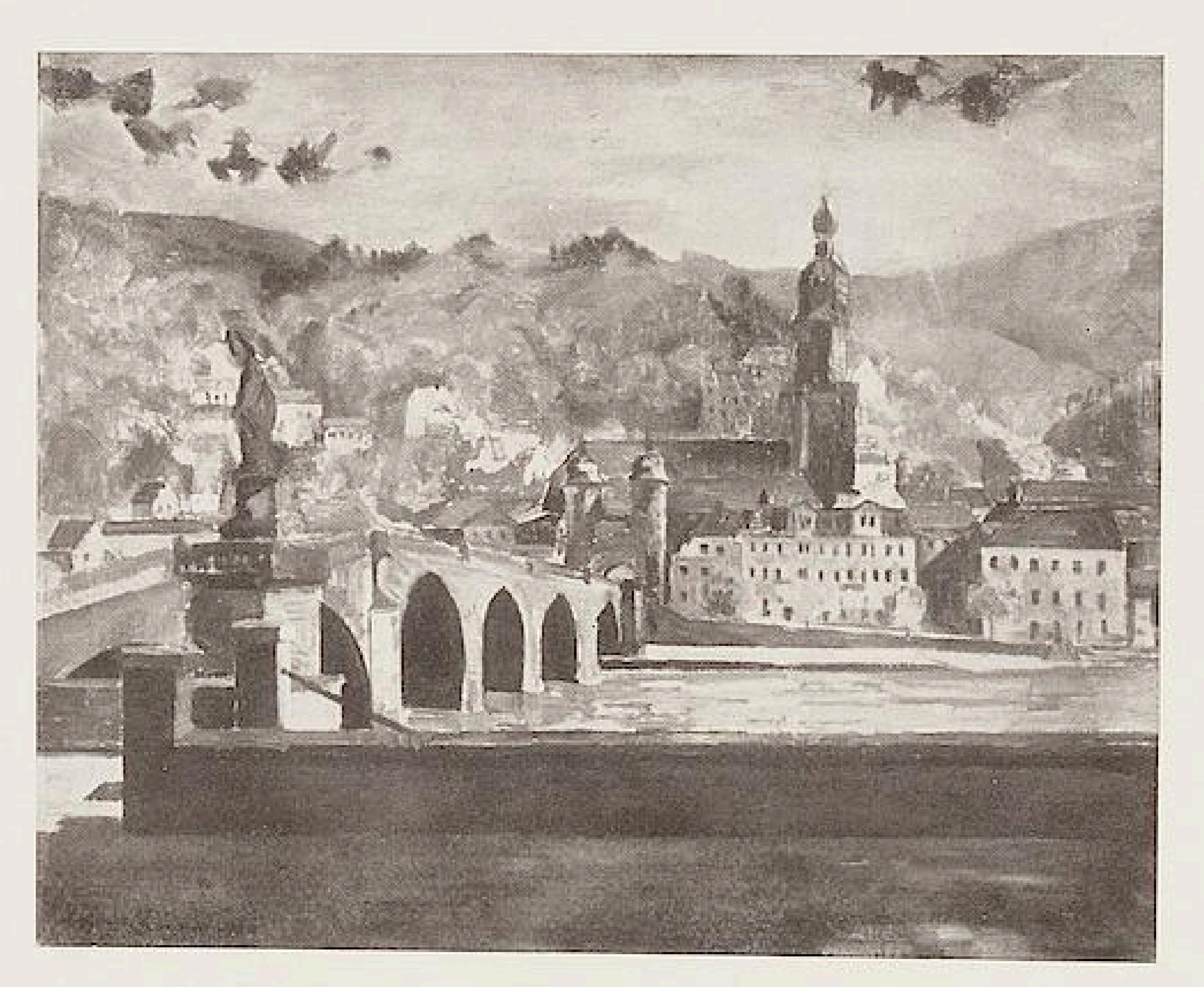
Mit dem Villa-Romana-Preis wurde Xaver Fuhr ausgezeichnet. Hoffentlich hilft ihm Florenz aus der Sackgasse einer gewiß bestechenden Manier, die sich der freien Anschauung widersetzt. Was Künstler der älteren Generation, wie Kirchner und Klee, Heckel und Schmidt-Rottluff, Purrmann und Fritsch, Schrimpf und Seewald, geschickt haben, gibt der Ausstellung Gewicht, braucht aber an dieser Stelle nicht im einzelnen gewürdigt zu werden. Die plastische Abteilung erhält Bedeutung vor allem durch die Beiträge der bewährten Meister wie Scharff und Kolbe, Haller und Albiker. Gerhard Marcks tritt in Essen mit einem Hauptwerk, der Thüringer Venus, in den Vordergrund. Unter den Jüngeren fällt Hermann Blumenthal auf, den man in Berlin schon als begabten Bildhauer kennen lernte, und Carl Moritz Schreiner, der von Kirchner auszugehen scheint und das Motiv eines Hirten mit einem Stierkalb formal interessant gestaltet hat.

Glaser

ERNST PICKARDT †

Erst nach seinem Tode tritt Ernst Pickardt mit einer Kollektivausstellung in der Galerie J. Casper so hervor, daß sein solides Können, seine phrasenlose Arbeitsweise und sein nicht ungewöhnliches, aber kultiviertes Talent zur Geltung kommen. Max J. Friedländer hat dem Katalog der Ausstellung ein glänzend formuliertes, zeitkritisch erweitertes Vorwort geschrieben. In normalen Zeiten wäre Pickardt einer jener zuverlässigen Maler gewesen, an den sich mit kaum jemals enttäuschtem Vertrauen der Auftraggeber und der Käufer wendet. Am besten sind die Landschaften. Für sie ist es ein entschiedenes Lob, wenn der Betrachter ohne Blicke in den Katalog feststellt, daß sie Ansichten aus Paris, Rom oder Hamburg wiedergeben, daß die allgemeine Atmosphäre der Städte getroffen ist. Diese stille und bescheidene Malerei verdient post festum einen Achtungserfolg.

K. Sch.



ARTHUR GRIMM, ALTE BRÜCKE IN HEIDELBERG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN

JOSEPH HAYDN, BRIEF DES VIERUNDSIEBZIGJÄHRIGEN

„KUNSTWISSENSCHAFT UND EXPERTISE"*

Professor Dr. Beenken bemüht sich, zwischen meinem Bellinibuch und meinen übrigen Arbeiten einen Wesensunterschied zu konstruieren. Diejenigen, welche mich kennen, wissen, wie haltlos diese Behauptung ist, und daß ich das volle Recht habe, für dieses Buch das Beiwort „integer", das er so gütig ist anderen Arbeiten von mir zuzuerkennen, zu beanspruchen. Jede gegenteilige Behauptung ist unwahr. Aber wer eine so schiefe Vorstellung von der Tätigkeit des Experten hat, wie Dr. Beenken, muß notwendig zu solchen Behauptungen verführt werden. Allerdings hat er in einem recht: ich bin nicht so glücklich wie er, daß mir „eine einzige, vielleicht sehr kurze Prüfung" (eines Bildes) genügt, um ein Urteil zu fällen, eingedenk eines Wortes meines Lehrers Carl Justi: „Der erste Eindruck kann den Gescheitesten täuschen". Wirklich, Experten pflegen in ihrer Arbeit gründlicher zu sein, als offenbar — d. h. wenn man Dr. Beenkens Worten Glauben schenken darf — moderne Universitätslehrer; denn sie wissen, welche Verantwortlichkeit ihrer Arbeit anhaftet, geht es doch um ihr Ansehen zugleich als Kenner wie als Menschen. Wenn ich in meiner Erwiderung nicht auf alles, was Dr. Beenken vorgebracht hat, eingegangen bin, so geschah es nur, weil ich keine räumliche Möglichkeit dazu hatte. Erklären will ich aber, daß eine „Abhängigkeit meiner Person vom Handel" niemals bestanden hat; die gegenteilige Behauptung ist unwahr. Gronau

*Anmerkung der Redaktion: Mit diesem Schlußwort Dr. Gronaus beenden wir die Debatte. Wir haben die Erklärung Prof. Beenken vorgelegt. Er meint, daß sie nicht geeignet sei, ihn zu einer Zurücknahme oder Einschränkung seiner Vorwürfe zu veranlassen. Was die „kurze Prüfung" betreffe, habe er nur gemeint, daß sie zu einem Nein sehr häufig genüge. Von einer positiven Bestimmung verlange er freilich mehr.

RICHARD FAHNKOW

Dieser Kunsttischler blickt in den ersten Julitagen auf fünfzig Jahre einer selbständigen Handwerkertätigkeit zurück. Es ziemt sich bei dieser Gelegenheit des ausgezeichneten Arbeiters ebenso zu gedenken, wie man eines erfolgreichen Künstlers gedenkt. Fahnkow, der etwa fünfundsiebzig Jahre alt, aber immer noch tätig ist, repräsentiert sein Handwerk von der allerbesten Seite. Seit fünfzig Jahren hat er in einer wahrhaft meisterlichen Weise Möbel gebaut. Sein Name ist eng der Bewegung unseres Kunstgewerbes verknüpft. Er hat für van de Velde und Endell Möbel angefertigt und neuerdings wieder für Tessenow, er hat seinerzeit die Reichsbank eingerichtet, das Kupferstichkabinett, Teile der Berliner Museen und sehr viele vornehme Bürgerwohnungen. Und er erlebt nun, wie so viele, das traurige Geschick, daß die Zeit über seine hochwertige Handarbeit hinweggehen will. Auch eine solche charaktervolle Handwerkergestalt sollte zur Unterstützung durch Aufträge verpflichten. Geht Fahnkows Werkstatt ein, so verschwindet wiederum ein Bestes, das wir haben, so verschwindet im Chaos einer, der in seinem Bereich ein Meister war und der mit höchster Verantwortung gearbeitet hat. K. Sch.



HENRI DU TOULOUSE-LAUTREC, SELBSTKARIKATUR



UKTIONSNACHRICHTEN

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG DR. J. DEUTSCH IN MÜNCHEN

Die Sammlung Dr. J. Deutsch, die durch Hugo Helbing am 12. Mai zur Versteigerung kam, enthielt, neben Bildern Münchner Maler des neunzehnten Jahrhunderts von mehr oder weniger lokaler Bedeutung, eine Reihe bedeutender und qualitätvoller Werke der deutschen Malerei des vorigen Jahrhunderts. Unter den 21 Gemälden von Spitzweg war ein so gutes Bild wie „Serenissimi Ankunft", das aber, mit 20000 limitiert, keinen Käufer fand. Überhaupt war das Interesse für Spitzweg nicht groß; der „Dichtergarten" erzielte mit 3800 den höchsten Preis. Leibls schöner Mädchenkopf von 1888 (Waldmann Abb. 185) wurde mit 28000 vergeblich angeboten, ebenso Uhdes mit 10000 limitiertes „Im Atelier" aus der Pariser Zeit und sein „Mann mit Krug" (lim. m. 5000), während seine „Lesende Dame" bei 2100 einen Käufer fand. Auch der „Sitzende alte Jäger" von Hans von Marées (lim. m. 6000) und Liebermanns schöner „Papageienmann", der mit 12000 angeboten wurde, gingen zurück. Liebermanns „Spielende Kinder" erreichten 4300. Segantinis Fischstilleben (1886) wurde für 6100 vom Segantini-Museum St. Moritz erworben. Corinths weiblicher Akt, 1883 datiert, erzielte 2200. Für Lenbachs „Auf Besuch" wurde der unerwartet hohe Preis von 6700 gezahlt. Die Tatsache, daß die größeren Werte fast sämtlich unverkauft blieben, ist auf die augenblickliche Depression zurückzuführen, die sich bei kleineren Auktionen wohl besonders bemerkbar macht.

H. E.

BERLINER AUKTIONEN

Trotz einer kaum zu unterbietenden allgemeinen Depression war die Versteigerung der Hamburger Sammlung Dr. Max Emden durch die Firmen Ball und Graupe ein unbestreitbarer Erfolg. Der Glaube an die Suggestionskraft hoher Limits, der in der vergangenen Saison zu eklatanten und absurden Fehlschlägen geführt hat, scheint allgemein der mehr zeitgemäßen Methode der völlig unlimitierten Zuschläge zum Höchstangebot gewichen zu sein. Davon profitierte auch die Sammlung Emden, deren Gemälde-Abteilung weit mehr große deutsche und französische Namen des neunzehnten Jahrhunderts als wirklich hervorragende Bilder enthielt und die trotzdem bei starker Beteiligung glatt aufgenommen wurde. Als Käufer traten vorwiegend deutsche, vor allem Hamburger Privatsammler auf, die nicht viel anzulegen brauchten; die Gesamtsumme der Zuschläge für 54 Gemälde beträgt rund 160000.

Das stärkste Interesse unter den deutschen Gemälden erregte ein großes „Nana"-Bildnis von Feuerbach (15) aus der frühen römischen Zeit. Der Preis von 14100 für das Porträt überschritt die Taxe, deren Erwartung für die mythologische Komposition der „Brahmsskizze" (16, 2200) dagegen nicht erreicht wurde, noch weniger aber für das ebenso effektvolle wie problematische italienische Idyll der „Musizierenden Frauen" (14), das mit 4100 nicht einmal den halben Taxpreis erreichte. Ein hübscher Spitzweg (27) wurde mit 3300 bezahlt, Thomas aus der Berliner Kollektiv-Ausstellung 1922 bekannte „Schwarzwaldlandschaft" (28) mit 3200 (Taxe: 1500). Das schönste von den drei Bildern Trübners, weiße und rote „Pfingstrosen" (29) vor grauem Grund, wurde mit 6500 ent-

sprechend gewertet. Zwei helle Puttenszenen (12) von Böcklin kamen auf 2000. Schiders mit handwerklicher Sorgfalt gemaltes Interieur (23) erzielte 4200. Ein „Matteostilleben“ 1880 von Schuch (25), in dem mehrere köstliche Stillebenkomplexe mit der Figur in nicht genügende Beziehung gebracht sind, wurde zum halben Taxpreis, 4000, zugeschlagen. Slevogts Ölskizze des Sängers d'Andrade als Don Giovanni (26) brachte 1800. Das schon mehrfach beobachtete Interesse für Liebermanns frühe Gemälde trat auch hier zutage: relativ am höchsten wurde mit 4500 die winzige, in ihrer sinnfälligen Schlichtheit überaus frische Studie einer Gruppe von Waisenhauskindern (21) bezahlt, mit 6500 das „Dorfidyll“ (20) von 1879, während für das gute „Strandbild“ (22) von 1908 nur 2300 gegeben wurden.

Von den französischen Gemälden war ein früher Pariser Van Gogh (40), eine flirrende gelbe Vorstadt-Straße mit weißen Mietshäusern im Hintergrund, am heftigsten umstritten; sie wurde für 16600, angeblich für eine Berliner Privatsammlung, erworben. Ein dekoratives, sehr farbiges Blumenstilleben von Gauguin (39) ging für 5700 weg, ein stilleres Arrangement von Fantin-Latour (38) für 3200. Die etwas ungefüge Wasserfall-Komposition (35) von Courbet erzielte mit 4000 den halben Taxpreis. Aus der Reihe der Sisley-Landschaften erwarb die Firma Gutbier-Dresden den „Kanal bei Mamers“ (50) für 8400, während die „Sommerlandschaft“ (46) 5000, der winddurchwehte abendliche Strand (48) 5600, das sommerliche Dorf am Flußufer (49) 8100 erreichten. Auch die drei Pissarros wurden gut bezahlt: das bunte wimmelnde Leben des „Pont des Arts“ (43) mit 8600, die wolkige Ansicht der Kirche in Dieppe (42) mit 7000, des zarte vibrierende Farbengespinnst der „Apfelernte“ (41) mit 7200.

Für das kunstgewerbliche Spezialgebiet des Sammlers, deutsche Fayencen und Hamburger Barocksilber, lagen zahlreiche Privat-Aufträge, vor allem aus Hamburg, München und Nürnberg vor. Hauptkäufer auf der Auktion war Wittekind, der auch für Provinzialmuseen bot; Oldenburg, Danzig, Stettin, Nürnberg und München konnten auf diesem, durch neuere Forschungen erhellten Gebiet, vortreffliche Exemplare deutschen Gewerbefleißes erwerben.

Unter der Tausendmarkgrenze lag die Mehrzahl der Preise, die auf der ebenfalls von Ball und Graupe veranstalteten Versteigerung der Gemälde neuerer französischer Meister aus der Hamburger Sammlung Willy Streit am 10. Juni gezahlt wurden; es handelte sich großenteils um kleinere oder skizzenhafte Arbeiten aus den drei letzten Jahrzehnten. Flechtheim kaufte viel, unter anderem das sensibel modellierende Pastell eines weiblichen Torso von Dérain (75) für 1650, seine Bleistiftzeichnung einer hügeligen Landschaft (76) für 620, ein Stilleben von Braque aus seiner Picasso-Periode (80) für 1550, eine kleine Gouache von Utrillo (87) für 820, Rodins Balzac-Kopf (99) für 1150, einen Frauenkopf von Maillol (100) für 600. Zum gleichen Preis erwarb Bondy eine Badende von Maillol. Die National-Galerie sicherte sich ein kleines frühes Stilleben von Braque (81) für 580. Für eine Ölskizze von Pascin, eine Taverne darstellend (60), wurde ein Preis von 600 genannt. Auf eine Landschaft des in Paris gutbezahlten Henri Martin und jüngerer Maler der französischen Schule (Kisling, de la Serna, Lascaux und andere) wurde überhaupt nicht geboten. Ein Harlequin-Aquarell von Picasso (78) erhielt den Zuschlag mit 1350, Toulouse-Lautrecs kleines Bildnis seines Vaters (51) mit 2600. Ein Knabenbildnis 1907 von Munch (96) kam für 1800 an Flechtheim. Zwei Gemälde von Matisse, eine bewegte Landschaft (56) und eine eigenartige Ölskizze von Notre Dame (55), brachten 3800 und 900.

Eisenstadt

DIE AUKTION DER SAMMLUNG M. v. NEMES

Die Versteigerung der Sammlung M. v. Nemes, die unter der Leitung der Firmen Mensing & Sohn (Frederik Muller), Paul Cassirer und Hugo Helbing vom 16.—19. Juni in München stattfand, brachte ein Gesamtresultat von rund 3060000 Mark. Das Ergebnis kann den, der sich bezüglich des Bestandes der Sammlung und der internationalen Marktlage keinen Illusionen hingegeben hat, kaum enttäuschen. Eher überraschen kann, daß die rund 650 Objekte bis auf einen verschwindenden Bruchteil von der zahlreich erschienenen internationalen Kunstwelt aufgenommen wurden. Die Preise erreichten selten die Höhe der Schätzungen, doch muß auch in Betracht gezogen werden, daß diese meist eine Marktlage voraussetzten, die heute nicht nur infolge einer allgemeinen Preisbewegung nach unten, sondern auch zugunsten einer Konsolidierung und Gesundung des Kunstmarktes nicht mehr besteht. Zu Klagen über Verschleierungsmanöver bot die Auktionsleitung keinerlei Anlaß. Im Gegenteil hat die Versteigerung der Sammlung Nemes zur Rückgewinnung und Stärkung des Vertrauens in die gesunde Konstruktion des Kunsthandels wesentlich beigetragen.

Schon der erste Tag, an dem die Gemälde versteigert wurden, zeigte, mit welcher Vorsicht man heute problematischen Objekten, die bei dem Fanatismus und der stark liebhabermäßigen Art des Nemesschen Sammelns natürlich nicht fehlen, begegnet. Sicheren Marktwerten aber brachte man reges und ernsthaftes Interesse entgegen. Die bedeutende Persönlichkeit des Sammlers mag auch hier nicht völlig ohne Wirkung geblieben sein. Tizians Venus vor dem Spiegel und die stark restaurierte Danae blieben ohne Gebot, der Männerkopf, dessen Zuweisung an Dürer immerhin problematisch bleibt, stieg von 21000 nur auf 23000 Mark. Die frühitalienischen Tafelbilder dagegen fanden angemessene, obzwar nicht gerade hohe Preise: des Agniolo Gaddi Verkündigung 6000, Nardo di Ciones Polyptichon erwarb Drey für 8000 Mark. Das hervorragendste Bild der Reihe, die Anbetung von Fra Angelico war lebhaft umkämpft und kam für 100000 in holländischen Privatbesitz. Die Maria mit dem Kind, deren Zuschreibung an Filippo Lippi neuerdings wieder zugunsten Botticellis angezweifelt wird, hat den von Nemes auf der Auktion Spiridon gezahlten Preis nicht erreicht (98000 — Londoner Privatbesitz). Gute, obschon nicht hohe Preise erzielten G. B. Tiepolos großartige eigenhändige Skizze der

Apotheose des Aeneas (57000), Tizians Bildnis des Federigo II. Gonzago (91000) und Guardis Bankett zu Ehren der Grafen des Nordens von 1782 (32000). Das Engelskonzert von Greco, das Nemes einst für 200000 erwarb, wurde für 275000 für die Pinakothek zu Athen gesteigert. Für Rembrandts Fabius Maximus und Saskia als Athene wurden nur 335000 und 80000 (für Holland) erlöst; die späte Landschaft von Jakob Ruysdael und das signierte Gelehrtenbildnis von Frans Hals kamen für 16000 und 86000 in amerikanischen Privatbesitz. Die Bremer Kunsthalle ersteigerte für 7000 das in mancher Hinsicht reizvolle Bild Amor zieht einem jungen Mädchen die Kinderschuhe aus (Nr. 54), für das der mehrfach genannte Vermeer als Schöpfer kaum in Frage kommen dürfte. Josse van Cleves kleine Madonna mit Kind (Nr. 65) stieg auf 22000, Jan Provosts Beweinung auf 27500, Rubens Schlüsselübergabe auf 31000, das signierte Männerporträt von Cranach auf 16200. Von den neueren Gemälden sind einige relativ gute Preise zu nennen: die Felsenlandschaft von Courbet mit 8600, Pissarros „Quai du Pothuis" 10000; für die Zeichnungen von Degas wurden 130 bis 3800 bezahlt, die beiden Zeichnungen von Marées erwarb das Elberfelder Museum für 700 und 950 Mark.

Die außergewöhnlich reichhaltige und qualitätsvolle Textiliensammlung brachte insgesamt über 700000 Mark; die Samtstoffe, Kirchengewänder und Bildstickereien, 188 Nummern, wurden fast restlos aufgenommen; die bedeutendsten frühen Stücke gingen an amerikanische Museen, Loewy-Venedig, Hirsch-Genf, Drey, Böhler, Bernheimer nach Holland und an ungarische Sammlungen. Die Preise waren relativ hoch, wenn auch die frühere Höhe nicht erreicht wurde; die venezianische Kasel aus fünffarbigem Samt (Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) aus der Sammlung Figdor blieb mit 29000 unter dem von Nemes selbst gezahlten Preis. Einige Preise: Nr. 139 (Samtbrokat, Florenz um 1480) 11200, Nr. 164/65 (Dalmatika, Italien um 1500) 30500, Nr. 168—170 (zwei Dalmatiken und eine Kasel mit niederländischer Stickerei um 1500) 35500, die osmanische Satteldecke, sechzehntes Jahrhundert, wurde mit 11100, Gold- und Bildstickereien bis zu 9300 (Nr. 279/280) bezahlt. Für Wandteppiche war das Interesse geringer. Der große Wandteppich mit der überlebensgroßen Figur des Cupido (franz., sechzehntes Jahrhundert, Nr. 296) fand beim Aufruf mit 20000 kein Gebot; der Wandteppich mit Teniersdarstellung (Nr. 309) erzielte den höchsten Preis mit 17000.

Die Skulpturen, 65 Nummern, brachten nur etwa 117000 und im einzelnen sehr niedere Preise. Der höchste Preis wurde für den schlesischen Flügelaltar um 1500 mit 9000 gezahlt; sehr begehrt war der schreibende Evangelist, fränkisch, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, Nr. 363, für den 5100 erzielt wurden, die oberrheinische Marienstatue derselben Zeit, die für 9500 an Hirsch fiel, die zwei fliegenden Engel, Nr. 374, alpenländisch, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (5000). Nr. 372 Beweinung, Hochrelief, niederösterreichisch um 1480, und die schönen bayrischen Gruppen aus einer Kreuzigung blieben bei einem Aufruf mit 6000 und 12000 ohne Gebot. Die Limoges-Emailmalereien waren billig; gute Preise, über die Schätzug hinaus, erhielten jedoch die bedeutendsten Stücke, das sehr schöne Triptychon von Jean I. Penicaud (14600) und die große Kreuzigung von Leonard Limousin aus der Sammlung Pringsheim (8400). Die figürlichen Porzellane, unter denen seltene Stücke erlesener Schönheit waren, brachten keine hohen Preise, so die große Reifrockgruppe von Kändler nur 1900, ein Paar Höchster Figuren von Melchior 1450, eine Ludwigsburger Ballettänzergruppe (Nr. 579) 1600. Begehrt waren Augsburger Silbergefäße. Die Deckelkanne von Elias Adam (Nr. 460) brachte 1250, eine Terrine von Christian Drentwett d. J. 2400, ein vergoldetes schönes Silbergefäß Ende des sechzehnten Jahrhunderts (Nr. 443) 2500. Die Preise der Möbel waren sehr niedrig; den höchsten Preis brachte ein wundervoller bureau plat des achtzehnten Jahrhunderts, der auf 9800 stieg (Nr. 645), auch signierte Stücke blieben billig, so die Kommode von Nicolas Grevenich Nr. 651 (1900), die Kommode von Doirat Nr. 648 (3000). H. Eckstein



KARL SCHUCH, STILLEBEN. SAMMLUNG DR. MAX EMDEN
VERSTEIGERT BEI BALL UND GRAUPE, BERLIN, FÜR 4000 MARK

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



BRONZEKNABE, HELLENISTISCH. DETAIL



BRONZEPFERD, HELLENISTISCH (?)

EIN HELLENISTISCHER BRONZEKNABE

VON

HANS TIETZE

In den letzten Jahren war es fast noch mehr das Meer als die Erde, das sich dem Archäologen gnädig erwies; eine Reihe hervorragender antiker Stücke hat die See aus langem Gewahrsam zurückgegeben. Die Marmorreliefs aus der Bottega eines Kunsthändlers im Piraeus, die dort aus dem Meere gehoben wurden, sind vielfach und lebhaft erörtert worden.

Viel zündender aber ist die Wirkung des Bronzeknaben vom Kap Artemisium, der jetzt nach mühevoller Wiederzusammensetzung der Aufstellung im Nationalmuseum in Athen entgegengeht. Er gehört zu jener untergegangenen Schiffsladung antiker Kunstware, die bei Euböa geborgen wurde und dem genannten Museum auch noch andere bedeutende Werke geschenkt hat, vor allem die als Zeus gedeutete Bronzestatue eines bärtigen Gottes, die seit einigen Jahren am Ehrenplatz des Rotundensaals der Bronzensammlung steht; darf der Nichtarchäologe den strengen archaischen Stil, der der Figur diese Auszeichnung verschafft hat, als einen streng und archaisch scheinenden empfinden? Noch ist ja die Meinung über die Bedeutung des ganzen Fundes sowie seiner einzelnen Bestandteile in Fluß. Nur daß es sich um kein organisches Ganzes handelt, ist ohne weiteres klar; es ist eine Ladung un-

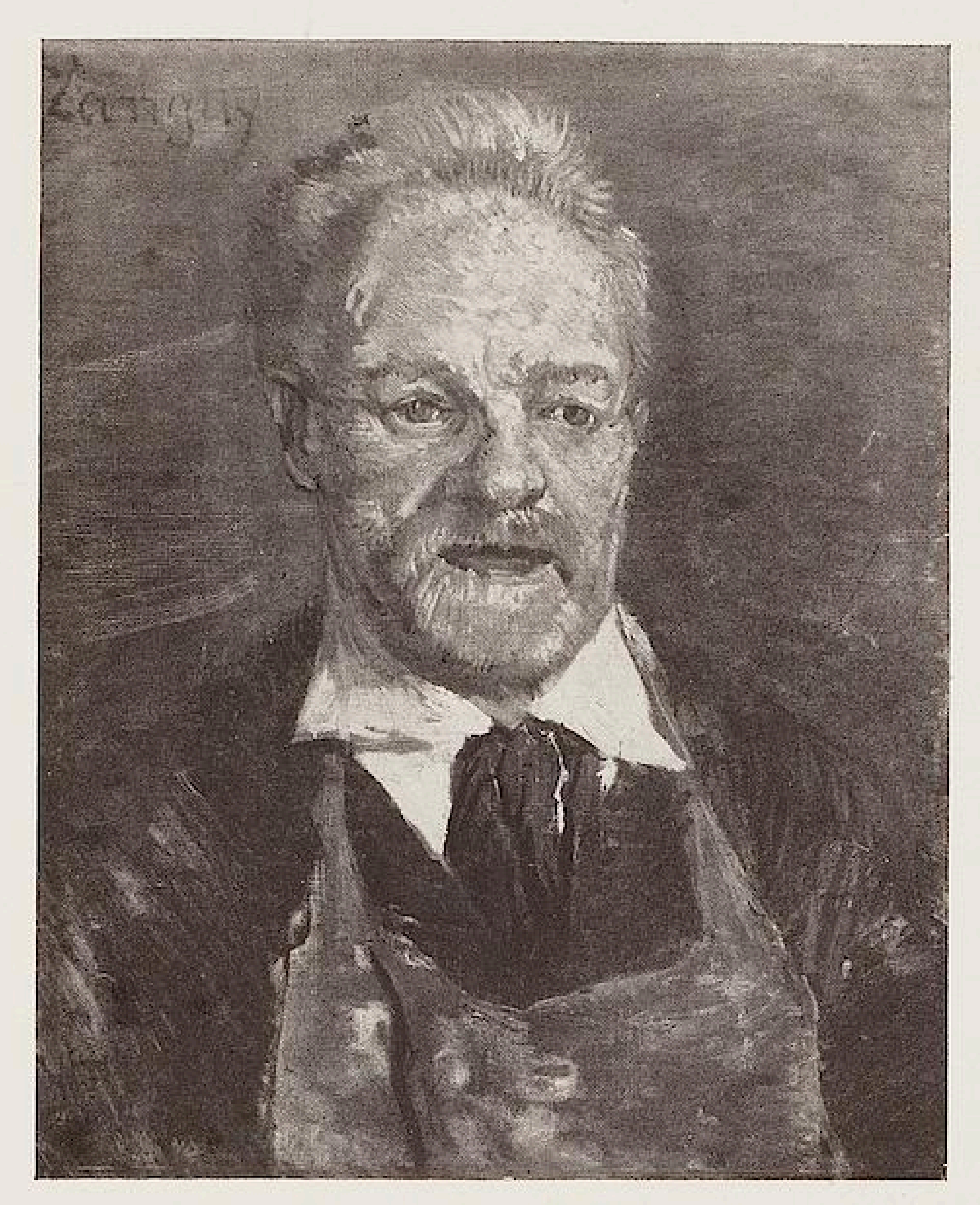


BRONZEKNABE, HELLENISTISCH

gleichartiger Dinge, die schon im Altertum zusammengebracht worden ist, von einem Händler oder Spediteur oder noch wahrscheinlicher von einem jener unwiderstehlichen Kunstfreunde, die von den Attaliden und römischen Statthaltern bis zu den Lord Elgins des neunzehnten Jahrhunderts das Vaterland der klassischen Kunst so ausgiebig ausgeplündert haben. Daraus erklärt sich das Beisammensein von Arbeiten verschiedenen Stils und Alters; das schafft auch die Meinungsverschiedenheiten darüber, wie weit einzelne der gefundenen Fragmente einmal enger zusammengehörten.

Auch der Bronzeknabe, von dem hier die Rede ist, gehört zu den umstrittenen Stücken. Stilistisch ordnet er sich zwar einwandfrei ein, eine hellenistische Arbeit, deren Freiheit die Ausweitung und Auflösung einer großen Tradition widerspiegelt. Auch daß er zu Pferd saß, und zwar auf dem Pferd, dessen größerer Teil gleichzeitig mit ihm aus dem Meer gehoben wurde, wird durch das Stückchen seines Gewandes, das auf dem Pferderücken zu sehen ist, zumindest sehr wahrscheinlich gemacht. Aber sind Roß und Reiter dennoch zusammen entstanden? Ist jene vermutliche körperliche Verbindung auch ein Beweis stilistischer und zeitlicher Einheit? Die Ansichten der Archäologen gehen weit auseinander; die einen halten das Pferd für ein Werk des fünften Jahrhunderts, dem dann im zweiten der neue Reiter aufgesetzt worden wäre, den anderen scheint der archaische Stil des Pferdes jene retrospektive Gesinnung zu verraten, die mit der Entstehungszeit des Reiters ganz gut vereinbar wäre.

Die Frage, die auch für die Rekonstruktion und Aufstellung der Gruppe bedeutsam ist, wird vielleicht durch das Auftauchen weiterer Fragmente, nach denen man zu fischen beabsichtigt, entscheidend gefördert werden. Dem nichtarchäologisch eingestellten Kunstfreund, der seine Zweifel an einer frühen Entstehung des Pferdes so wenig unterdrükken kann wie die über eine stilistische — nicht zeitliche — Zusammengehörigkeit der beiden Teile, wird ihre Ungelöstheit die helle Freude an dieser köstlichen Figur nicht beeinträchtigen, die die gefährliche Möglichkeit breitester Popularität in sich trägt. Dieser Bronzejunge ist in seiner naturnahen Frische faszinierend; das ganze ererbte Können großen Stils ist in ihm verwertet, den Eindruck momentaner Lebendigkeit zu erzielen. Die Grazie der Silhouette, fernab jeder klassischen Gebundenheit, und die von tieferem Wissen um die Dinge erfüllte Beseeltheit des Ausdrucks sind die melancholische Frucht voller künstlerischer Bewußtheit; süße Säfte sind bereit, ins Überreife überzugehen.



EMILE BERNARD, BILDNIS DES „PÈRE TANGUY“

DER ALTE TANGUY

VON

MARIE DORMOY

Zur Zeit des alten Tanguy lag die rue Clauzel im Brennpunkt des Künstlerischen von Paris. Sie gehörte zum Quartier de Loretto, dessen geheiligter Name — komisch genug — sehr bald zum Spitznamen hübscher Mädchen wurde, deren Keuschheit ihre geringste Tugend ist. Jetzt ist die rue Clauzel düster, schwarz, erfüllt von den Rauchschwaden des Bahnhofs Saint Lazare, und man kann kaum glauben, daß der schmutzige Laden des Hauses No 14 ein glühender Herd des modernen Kunstlebens, ja beinahe ein Mittelpunkt revolutionärer Bestrebungen gewesen ist.

Aber selbst wenn die rue Clauzel zu Zeiten des alten Tanguy wie ein Friedhof ausgesehen hätte, wäre das nicht verwunderlich gewesen, denn in dem Leben dieses Mannes war alles voller Widerspruch. Er stammte aus der Bretagne, kam aus einer bigotten Familie und beteiligte sich an der Kommune. Er war arm und hatte kostspielige Liebhabereien. Nur eines täuschte nicht an ihm:

die physische Gestalt seiner Rasse. Wir kennen ihn von den drei Potraits, die van Gogh zu verschiedenen Zeiten von ihm gemalt hat.

Das erste stammt von 1887. Er war schon 62 Jahre alt, aber besaß noch immer die kräftige Konstitution der Menschen der Nordküste. Er hatte noch immer die offene Stirn einer Kämpfernatur. Er hatte die breite Nase, die dicken Lippen des großen Genießers. Vincent hatte ihn gemalt, wie er ging und stand, in seiner Arbeitskleidung, mit seiner grünen Schürze. Aber der Kragen mit seinen spitzen Ecken, die Lavallièrekrawatte zeugen von einer gewissen Gesuchtheit des Anzugs, einer Neigung zum Künstlertum, die zweifellos aus dem Milieu herstammte, in dem er lebte.

Die beiden anderen Portraits sind später entstanden. Van Gogh malte sie, als er den Zauber des japanischen Farbenholzschnitts entdeckt hatte; er gibt einen, als amüsanten Kontrast, der schäbigen und dicken Gestalt des Farbenkünstlers, zum Hintergrund. Hier zeigt er nicht mehr jenes etwas romantische Gehaben des ersten Portraits. Er sitzt, mit gefalteten Händen, in der geduldigen Haltung eines Mannes, der sich nicht mehr an den Kämpfen des Tages beteiligen will.

Am 28. Juni 1825 zu Phédan (Côtes du nord) geboren, war Julien Tanguy bis zum Alter von 29 Jahren Gipsformer, dann wurde er Angestellter der Westeisenbahn und ließ sich in Saint Brieux nieder, wo er sich mit einer erheblich älteren Frau verheiratete. Man weiß nicht, aus welchem Grunde sie 1860 nach Paris kamen. Auf jeden Fall war es keine amtliche Versetzung, denn Tanguy wurde sofort Farbenreiber in der Firma Edouard. Diese Farbenhandlung, die den bedeutendsten Künstlern der Zeit die Farben lieferte, befand sich in der rue Clauzel. Tanguy hatte die Stellung als Notbehelf angenommen. Als er kurz darauf in der rue Cortot No 10 eine Portierstellung gefunden hatte, wurde er nicht reicher, aber er war wenigstens materiell gesichert. Er fing nun für seine eigene Rechnung an, Farben zu reiben und ging in die Ateliers, um sie den Künstlern anzubieten. Er beschränkte sich nicht auf Paris, sondern besuchte auch die Vorstädte Argenteuil und sogar Barbizon. Auf diesen Streifzügen traf er die jungen Maler, die im Freien „am Motiv“ arbeiteten, wie man es damals nannte, er traf Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro.

Eine gewisse Kameradschaft erwuchs nun zwischen dem Manne, der die Farben fabrizierte, und den anderen, die Kunstwerke damit machten — eine Kameradschaft, die standhielt bis zum Ende und die zuweilen die Künstler dem alten Tanguy zu Dank verpflichtete.

Wir wissen nicht, was während des Krieges aus unserem Freunde wurde. Da er Nationalgardist und 45 Jahre alt war, mußte er in Paris bleiben und wahrscheinlich die Gefahren und Entbehrungen der Belagerung erdulden. Aber in diesem friedlichen Bürger schlummerte ein großer Revolutionär, den die Kommune zum Bewußtsein weckte. Die Wandlung erfolgte jäh, ohne daß man die langsame unterirdische Vorbereitung aufzeigen könnte. Dieser herzensgute Mensch war gewiß angeekelt durch die Mißwirtschaft der Kaiserzeit, durch das Elend, das er in den Vierteln, die er bewohnte, vor sich sah; so glaubte er, daß die Herrschaft der Gerechtigkeit und der Güte gekommen sei.

Seine ehemalige Stellung als Nationalgardist brachte ihn in eine üble Lage. Als die vergängliche Herrschaft der Kommune zu Ende ging, war er eines Tages auf einem friedlichen Spaziergang, allerdings eine Flinte im Arme, als er sich plötzlich einer Bande Königstreuer gegenübersah. Er warf seine Waffe von sich und flüchtete in ein nahe gelegenes Haus. Aber er wurde sehr schnell gefaßt, ausgewiesen und nach den Pontons von Brest verschickt.

Er wäre ein verlorener Mann gewesen, wenn nicht seine alten Pariser Freunde sich seiner angenommen hätten. Der Maler Félix Jobbé-Duval, der seit 1871 Magistratsrat im Quartier Necker war, nutzte seinen Einfluß, und es gelang ihm, 1873 die Begnadigung Julien Tanguys zu erwirken.

Noch blieb ihm für einige Zeit der Aufenthalt in Paris untersagt, er lebte bei seinem Bruder in Saint Brieux und kehrte erst 1875 endgültig zurück.

Er hatte kein Amt und keine Behausung mehr. Der Hauswirt in der rue Cortot dachte nicht daran, sein Eigentum einem ehemaligen Kommunard zur Bewachung anzuvertrauen. So mietete Tanguy ein kleines Haus No 12 in der rue Cortot und fing wieder an, Farben zu reiben. Das Geschäft ging schlecht. Die Maler waren in alle vier Winde verstreut. Cézanne war nach Aix verzogen. Und wenn sie selbst nach Paris zurückgekehrt wären, hätten



VINCENT VAN GOGH, BILDNIS DES „PÈRE TANGUY“

PHOTO: DRUET

sie nicht mehr in den Vororten verkehrt, so waren diese von den Schrecken des Krieges gezeichnet.

Die Firma Edouard hatte die rue Clauzel verlassen, Tanguy zog in den Laden seines alten Arbeitgebers, denn dieser Revolutionär hing an den Stätten seiner Vergangenheit.

Daß er knapp dem Erschießen entronnen war und zwei Jahre auf den Pontons verbracht hatte, gab ihm eine Art Berühmtheit und weckte mancherlei Teilnahme. Aus Konsequenz nahm er, ebenso wie er in der Malerei auf der Seite des Fortschritts gestanden hatte, in der Politik teil an den kühnsten Bestrebungen. Er interessierte sich für die Maler, und seine offen eingestandene Vorliebe gehörte „den Herren der Schule", wie er sie nannte; zu ihnen zählten Guillaumin, Cézanne, van Gogh, Pissarro, Gauguin, Vignon.

Renoir und Vollard erzählen, daß Tanguy jeden für modern hielt, der hell und pastos malte. Was würde er zu den letzten Bildern Cézannes gesagt haben? Wenn ein Künstler das Pech hatte, von ihm Beinschwarz oder ähnliche Töne, mit denen man die braune Sauce produziert, zu verlangen, sah ihn Tanguy scheel an. Manchmal entschlüpften ihm vor einem Bild, das braun gemalt war, die Worte: „Er gehört nicht zur Schule, es wird ihm schwer werden durchzukommen, aber am Ende wird er es schaffen, denn er geht nicht zu den Rennen und sitzt nicht in den Kaffeehäusern." Manchen wird das lächerlich erscheinen; aber es ist der Beweis eines gesunden Menschenverstandes. Denn Talent ist nichts ohne Fleiß.

Die Bilder, die in seinem Laden herumhingen, machten den alten Tanguy auch in einem anderen Kreis als dem der Maler, die bei ihm Farben kauften, bekannt, ja beinahe berühmt. Maler, denen er Kredit gewährte, bezahlten ihn mit Bildern, andere, die zahlungsfähig waren, überließen ihm aus Freundschaft von Zeit zu Zeit eines ihrer Werke.

Er war der erste und lange der einzige, der Bilder von Cézanne sein eigen nannte. Eine Legende hatte sich um diesen Namen gewoben, und ein jeder war neugierig auf diesen Menschen. Der Name Cézanne wurde bald soviel genannt, daß die Kunstkritiker, die Amateure, ja selbst die Mitglieder des Instituts den Weg nach der rue Clauzel fanden, die einen, um zu lachen, die anderen, um zu bewundern, aber nur sehr wenige, um zu kaufen. Allmählich wurde dieser unscheinbare Laden zum Mittelpunkt eines starken Widerstandes gegen die akademische und offizielle Kunst; und der alte Tanguy wurde einer der Propheten der neuen Bewegung.

Er besaß den Glauben, der Berge versetzt. Niemals suchte er Gewinn oder Vorteil aus der Stellung zu ziehen, die er gewonnen hatte. Wie jeder wahre Prophet lebte er dürftig, armselig, aber voll freudiger Begeisterung und ohne Sorge um die Notdurft des Daseins.

Eifersüchtig auf seine Schätze, hing der alte Tanguy niemals seine Cézannes im Laden auf. Vielleicht aus Achtung, aber vielleicht auch aus Furcht. Er verwahrte sie in einer Mappe, in einem Nebenraume und holte sie nur auf besonderen Wunsch der Kunden hervor. Er zeigte sie dann, eines nach dem andern, indem er sie einfach auf einen Stuhl stellte, dessen Lehne als Staffelei diente.

Wenn ein Liebhaber aber kaufen wollte, führte ihn Tanguy in das Atelier des Malers, zu dem er den Schlüssel hatte, und ließ ihn wählen. Die großen Bilder 100 Franken, die kleinen 40. Bilder, auf denen mehrere Darstellungen waren, zerschnitt der Alte und überließ die Stücke Käufern, die weder 100 noch 40 Franken ausgeben konnten oder wollten.

Aber noch mehr Bilder als von Cézanne besaß Tanguy von van Gogh. 1886 traten beide in Verbindung und wurden bald Freunde. Vor allem aus Freundschaft, aber auch weil van Gogh mit den Tuben selbst malte, was sehr viel Farbe kostete, führte ihn sein Weg sehr oft zu dem alten Tanguy, und dieser räumte ihm nicht nur erheblichen Kredit ein, sondern gab ihm oft zu essen. Er war sogleich von der freimütigen und überschwänglichen Art van Goghs entzückt. Darüber hinaus waren sie durch die gemeinsamen sozialistischen Ideen verbunden. Denn beide waren von einem unerhörten Altruismus. In Tanguys Laden trafen sich Cézanne und van Gogh eines Tages, als dieser die dampfende Suppe der Mutter Tanguy aß. Nachdem sie ein bißchen geplaudert hatten, zeigte van Gogh seine Bilder. Cézanne schaute sie eine Weile schweigend an. Dann plötzlich brach er in die Worte aus: „Wahrhaftig, Sie malen wie ein Verrückter!" Nach dem Gesetz, daß jede starke Persönlichkeit einseitig von ihren eigenen Ideen besessen ist, waren diese beiden Künstler vollkommen unfähig, einander zu begreifen; das war unausweichlich.

Trotz seines Rufes lebte der alte Tanguy kümmerlich. Zu viele Maler nahmen seinen Kredit in Anspruch, zu viele nahmen an seinen Mahlzeiten teil,

zu viele baten ihn selbst um kleine Darlehen. Wenn nun das Ende des Monats kam, zog Tanguy trotz seines Alters und trotz eines Bruches, der ihn quälte, mit ein paar Bildern unter dem Arm zu Fuß zu den Amateuren und versuchte, etwas loszuschlagen, um die Schulden seiner Schützlinge auszugleichen. Aber wieviel Schweiß und Mühe kostete es, um 100 oder 200 Franken mit den Bildern zu erzielen, die heute Millionen wert sind!

Kurz darauf verlegte Tanguy seinen Laden auf die andere Seite der Straße. Bei dem Umzug gewann er nichts für sich selbst. Seine Behausung war noch düsterer und kleiner als in No 14, aber der Laden hatte besseres Licht.

Schon das Äußere dieses Ladens war eine Art Wahrzeichen. Ein junger Maler, sicher einer seiner Schützlinge, strich die Auslage knallblau an, und an den Scheiben erstrahlte in hellem Chromgelb der berühmte Name Tanguy.

Trotz der neuen Aufmachung war der Laden nicht mehr so besucht wie der alte. Cézanne lebte meist in Aix. Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Berthe Morizot stellten jetzt auf den Boulevards oder bei Durand Ruel aus. Gauguin war in Pont-Aven, van Gogh in Arles. Der alte Tanguy fühlte sich sehr einsam. Da die Maler „der Schule“ ihn nicht mehr brauchten, half er nun dem Gerede der Leute zum Trotz gescheiterten Existenzen in seinem Stadtviertel, verarmten Erfindern, ja sogar Prostituierten oder Tingeltangel-Tänzerinnen; einem ganzen Haufen leidender und hoffnungsloser Menschen.

Trotz der Entfernung hielt er van Gogh treue Freundschaft und kümmerte sich weiter um ihn. Geblendet von dem strahlenden Licht des Südens malte van Gogh mit Hingebung, dem Mistral zum Trotz. Täglich strich er ein paar Bilder herunter. So verbrauchte er ungeheuer viel Material. Er bevorzugte grobkörnige Farben und kaum grundierte, derbe Leinwände. So gingen fast ohne Unterlaß die Sendungen ab. Aber wie fühlte Tanguy sich entlohnt, wenn die Leinwände bedeckt mit dem zauberhaften Lichte der Provence zurückkehrten, und wie schmerzhaft empfand er es, als die Sendungen eingestellt werden mußten, da er erfuhr, daß van Gogh in einer Anstalt war. Er erwartete die Heimkehr Gauguins und die Nachrichten, die dieser bringen würde. Zum Glück konnten die Sendungen sehr bald wieder aufgenommen werden, aber jetzt nach Saint-Rémy. Als ein paar Monate später Vincent sich in Auvers-sur-Oise eine Kugel in den Leib jagte, waren Tanguy und Theo van Gogh die ersten, die zu dem Unglücklichen eilten, um ihn nicht mehr lebend zu finden. Und als Vincent die Augen dem Lichte geschlossen hatte, das er so liebte, als er in den Sarg gelegt wurde, schmückte Tanguy, Tränen in den Augen, mit rührendem Mitgefühl den Raum, in dem die Bahre stand, mit den Bildern seines geliebten Kameraden Vincent.

Tanguy vereinsamte immer mehr. Die großen Händler begannen sich seiner Maler zu bemächtigen. Im Jahre 1886 sah Vollard zum erstenmal Bilder von Cézanne bei Tanguy und kaufte ein paar. Der Erfolg kam ruckweise, sprunghaft, aber er kam, und die Maler hatten nicht mehr die Muße, bis zur rue Clauzel zu kommen. Tanguy war zu selbstlos, um es ihnen zu verargen, er liebte seine Freunde zu sehr, um sich nicht zu freuen, daß der Erfolg ihnen ein besseres Dasein ermöglichte, aber er litt trotzdem unter seiner Einsamkeit und seiner täglich wachsenden Armut, da ihm keiner von allen half, die früher so oft gekommen waren, ihn um Hilfe zu bitten.

Trotzdem wurde Tanguy nicht bitter. Als er starb widmete Octave Mirbeau ihm im Journal einen gefühlvollen Nachruf.

Seit einiger Zeit hatte er an Magenkrebs gelitten. Er mußte das Bett hüten. Manchmal schrie er laut vor Schmerzen, er konnte nicht schlafen. Seine arme Frau bemühte sich, ihm Erleichterung zu schaffen, verbrachte die Nächte, um ihn zu trösten, versuchte alle Heilmittel, um seine Leiden zu lindern.

Eines Tages sagte er: „So kann es nicht weiter gehen, du übernimmst dich zu sehr. Besser, ich gehe in ein Krankenhaus.“

„Von hier willst du weg? Niemals! Ich will dich pflegen.“

„Nein, nein. Das geht über deine Kraft. Ich sehe schon, daß du dich auch krank machst.“ Er bestand so darauf, daß man ihn schließlich ins Krankenhaus bringen mußte.

Aber der arme Alte fühlte sich sehr bald heimatlos, ohne die Liebe, die ihn umgab. Die Ärzte gingen gleichgültig an seinem Bett vorüber, sie wußten, daß sein Leiden unheilbar war, und daß man an ihm keine interessanten Experimente machen konnte. Er weinte in diesen großen traurigen Sälen. Eines Tages sagte er: „Mir ist hier zu bange. Ich will hier nicht sterben. Bei mir daheim will ich sterben, bei meiner Frau und meinen Bildern.“

Man brachte ihn auf einer Tragbahre heim, in sein kleines Haus, wo er die Augen schloß neben seinen Farbensteinen und seinen Reibkeulen. Am nächsten Tage berichteten die Zeitungen: ein Farbenhändler in der rue Clauzel sei gestorben, der allgemein unter dem Namen „Père Tanguy“ bekannt gewesen sei. „Die Geschichte seines bescheidenen und rechtschaffenen Lebens ist untrennbar verbunden mit der Geschichte des Impressionismus und wenn diese Geschichte geschrieben wird, muß der alte Tanguy seinen Platz beanspruchen.“

Seine Beerdigung war in ihrer Weise großartig, nicht durch den Pomp, der entfaltet wurde, wohl aber durch die auserwählte Schar, die ihm das Geleit gab. Er war eine markante Erscheinung des Pariser Lebens seiner Zeit geworden, und viele, die sich niemals bis zu der rue Clauzel bemüht hatten, um ihn zu besuchen und ihm seine letzten Stunden zu erleichtern, legten Wert darauf, bei dem Leichenbegräbnis gesehen zu werden. Mirbeau hat richtig prophezeit. Man weiß heute, daß der Laden des alten Tanguy die Wiege des Impressionismus wie der Schule von Pont-Aven gewesen ist. Die letztere, zu der Gauguin, Séruzier, Emile Bernard gehörten, berief sich auf Cézanne, und wer von ihnen, außer Gauguin, hätte Bilder von Cézanne anderswo als in der rue Clauzel sehen können? Von allen Malern dieser Generation schuldete Cézanne Tanguy am meisten Dank. Tanguy hat ihn zuerst herausgestellt. Er war der Mittelsmann zwischen dem großen Einsamen und den Amateuren, den Kritikern und schließlich den Mitläufern, die jede neue Strömung findet. Da Cézanne zu seinem Lieferanten ebenso uneingeschränktes Vertrauen hatte, wie dieser für den Maler unendliche Bewunderung empfand, hatten sie beide folgendes Übereinkommen geschlossen: Tanguy lieferte die Farben, und als Bezahlung wählte er nach eigenem Ermessen die Bilder, mit denen er glaubte, seine Spesen decken zu können. Cézanne gewann am meisten bei diesem Handel, denn Tanguy war von äußerster Zurückhaltung. Er wählte fast immer nur Bilder, mit denen Cézanne so wenig zufrieden war, daß er sie zerstören wollte. Es kam sogar oft vor, daß Tanguy mit größter Sorgfalt Bilder ausbesserte, die Cézanne mit dem Messer durchstochen hatte.

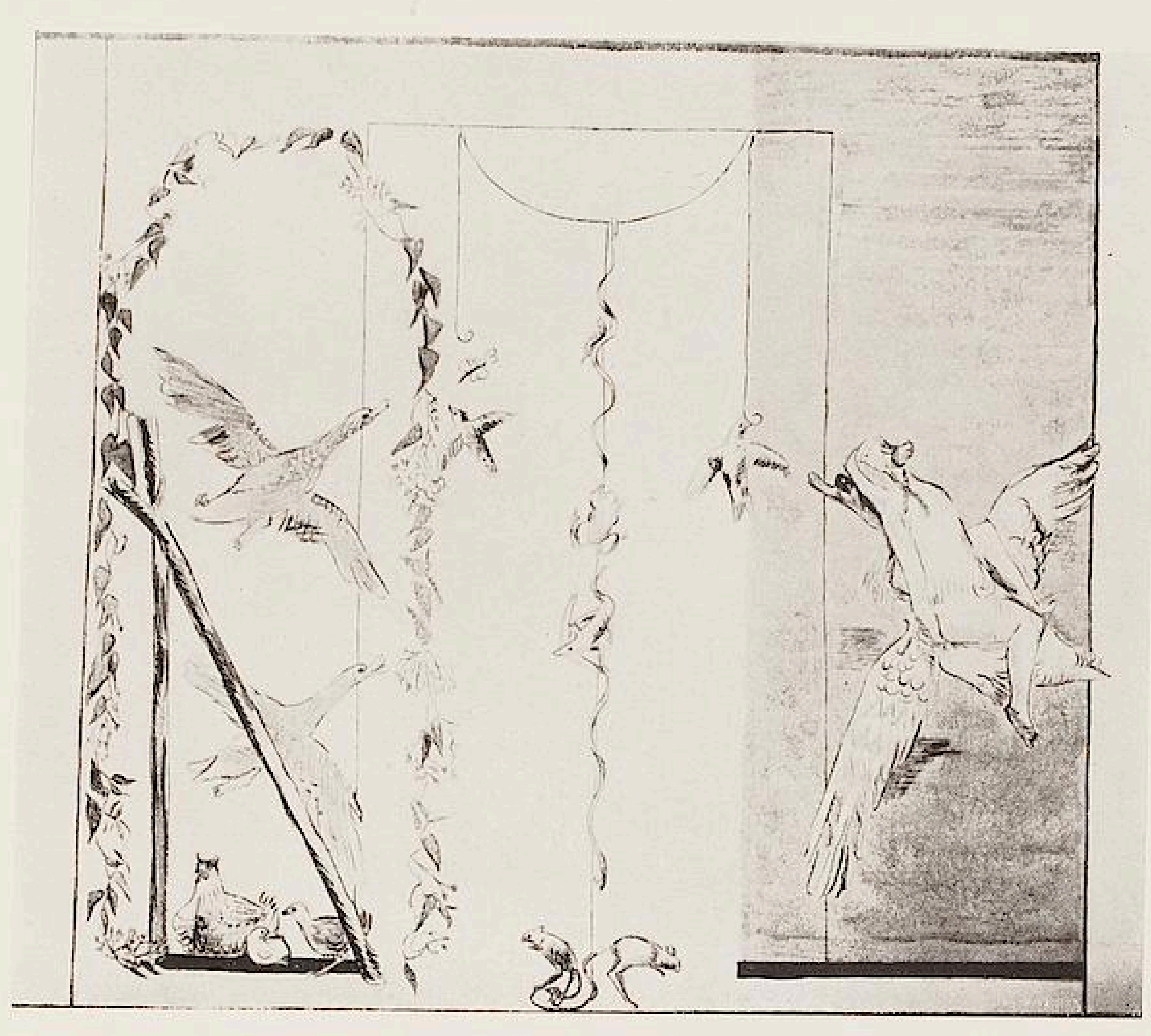
Nach dem Tode des alten Tanguy mußte man sich seiner armen Frau annehmen, deren Gesundheit nicht mehr die beste war, und die mehr Schulden als Geld geerbt hatte. Um sie vor dem schlimmsten Elend zu bewahren, veranstaltete der immer hilfsbereite Octave Mirbeau eine Versteigerung der Bilder, die der alte Tanguy hinterlassen hatte. Dazu kamen einige andere, die sich beim Tode im Laden befanden, und die von den Malern zugunsten der Witwe zur Verfügung gestellt wurden, endlich eine große Zahl von Bildern, die von den Künstlern gestiftet waren, um der Gefährtin des Mannes beizustehen, der so viel für sie getan hatte.

Die folgenden Bilder gehörten Tanguy selbst: Cézanne: Dünen 95 fr., Bauerngehöft 215 fr., Die Brücke 170 fr., Gehöft 45 fr., Dorf 102 fr., Dorf 115 fr.; von Gauguin waren sechs Bilder da, die 80—100 fr. erzielten. Ein Bild von Monet brachte 3000 fr., zwei Bilder von Sisley brachten 370 fr. Ein weiteres Bild von Cézanne, das ebenfalls versteigert wurde, erscheint nicht in den Berichten des Hotel Drouot, weil Preise unter 100 fr. nicht notiert wurden.

Kurze Zeit danach, bei der Versteigerung Blot, stiegen Bilder von Cézanne auf 6000, die von Sisley bis auf 4000 fr.

Unter den Künstlern, die Octave Mirbeau zu Beiträgen aufgefordert hatte, findet man folgende Namen: Cazin, Luce, Monet, Pissarro, Signac, Sisley, Berthe Morizot, Renoir, Jongkind (von M. Portier gestiftet), Raffaelli, Mary Cassatt, Rodin.

Emile Bernard, der Tanguy selbst gekannt und als erster mit dem Pinsel wie mit der Feder diese merkwürdige Gestalt umrissen hat, nennt ihn einen schlichten Menschen ohne Eigennutz, inmitten einer starken Korruption des Handels, von einer rührenden Güte. „Ich habe ihn gekannt,“ sagt er, „als er bitter arm war, und ich weiß — obwohl das Schicksal unsere Wege getrennt hatte —, daß er bis an sein Ende niemals um seiner Leiden willen geklagt, daß er sein Leben mit der Heiterkeit eines weltlichen Heiligen beschlossen hat, der von dem Jenseits nichts als den ewigen Frieden des Herzens ersehnt. Er starb in dem kleinen Laden in der rue Clauzel inmitten der Bilder jener Maler, die er zuerst unter allen Künstlern seiner Zeit erkannt hatte, reiche Saat künftiger Ernten hinterlassend, ohne daß er jemals daran gedacht hätte, einen Schatz in Geld auszumünzen, zufrieden allein, ihn zum Ruhm geführt zu haben.“



CH. CRODEL, WANDMALEREI IM WARTEZIMMER DES STANDESAMTES HALLE-SÜD

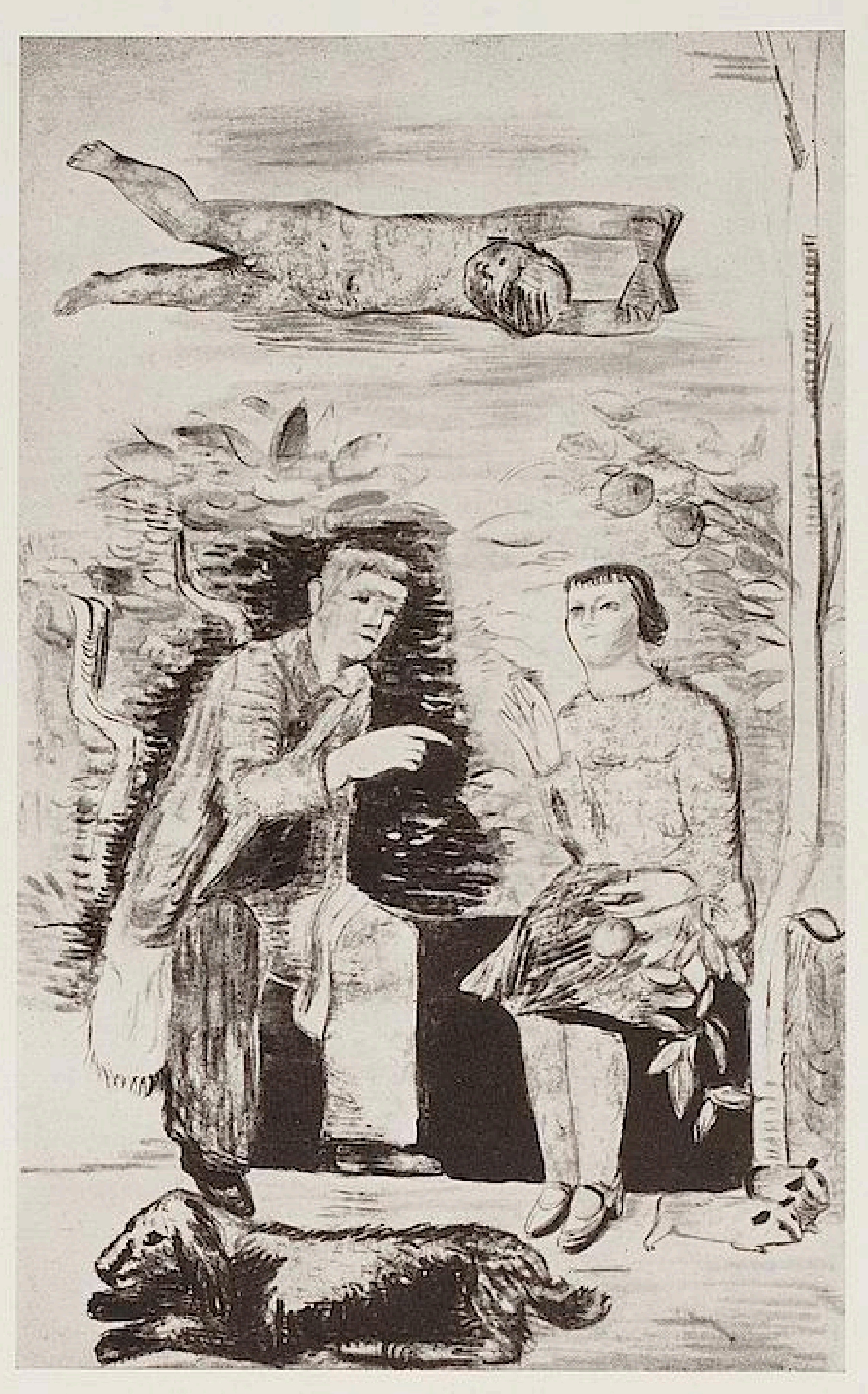
CHARLES CRODEL

VON

EMIL UTITZ

Es ist bitter tragisch, daß die meisten kostbaren Pläne des jüngst verstorbenen Paul Thiersch nicht Wirklichkeit wurden. Aber bisweilen — nur allzu selten — ward seinem edlen Streben auch Erfolg beschert: einer dieser Fälle ist die unter seiner sicheren Führung emporgeblühte Hallesche Kunstgewerbeschule, die Werkstätten am Giebichenstein, eine in ihrer Art vorbildliche Anstalt. Thiersch zeichnete ein erstaunlicher Spürsinn aus, die geeigneten Kräfte zu gewinnen. Zu den letzten Berufungen, die durch seine Hand gingen, zählt die von Ch. Crodel.

Geboren wurde dieser junge Künstler 1894 in Marseille als Sohn deutscher Eltern. Bis zum 15. Lebensjahre weilte er dort, und er versichert, entscheidende Eindrücke dieser farbigen, südlichen Jugendzeit zu danken. Es folgt ein längerer Militärdienst. Als Offizier macht er den Krieg mit. 1920 tritt er ins Zivil über. Sein Entschluß steht fest, Künstler zu werden. Aber er versäumt auch nicht, an der Universität Jena zu studieren. Dem Archäologen Professor Dr. Herbert Koch kommt er menschlich näher. Es ist dies fast sein einziger wirklicher Lehrer, denn im allgemeinen sucht er sich selbst alle erforderlichen Erfahrungen anzueignen. Er macht es sich dabei nicht leicht. Ehrlich ringt er um handwerkliche Fertigkeiten, beginnt bald mit Versuchen zu Wandmalereien, wobei er Mineralmalereien auf angefeuchtetem Putz bevorzugt, und unternimmt größere Reisen. 1927

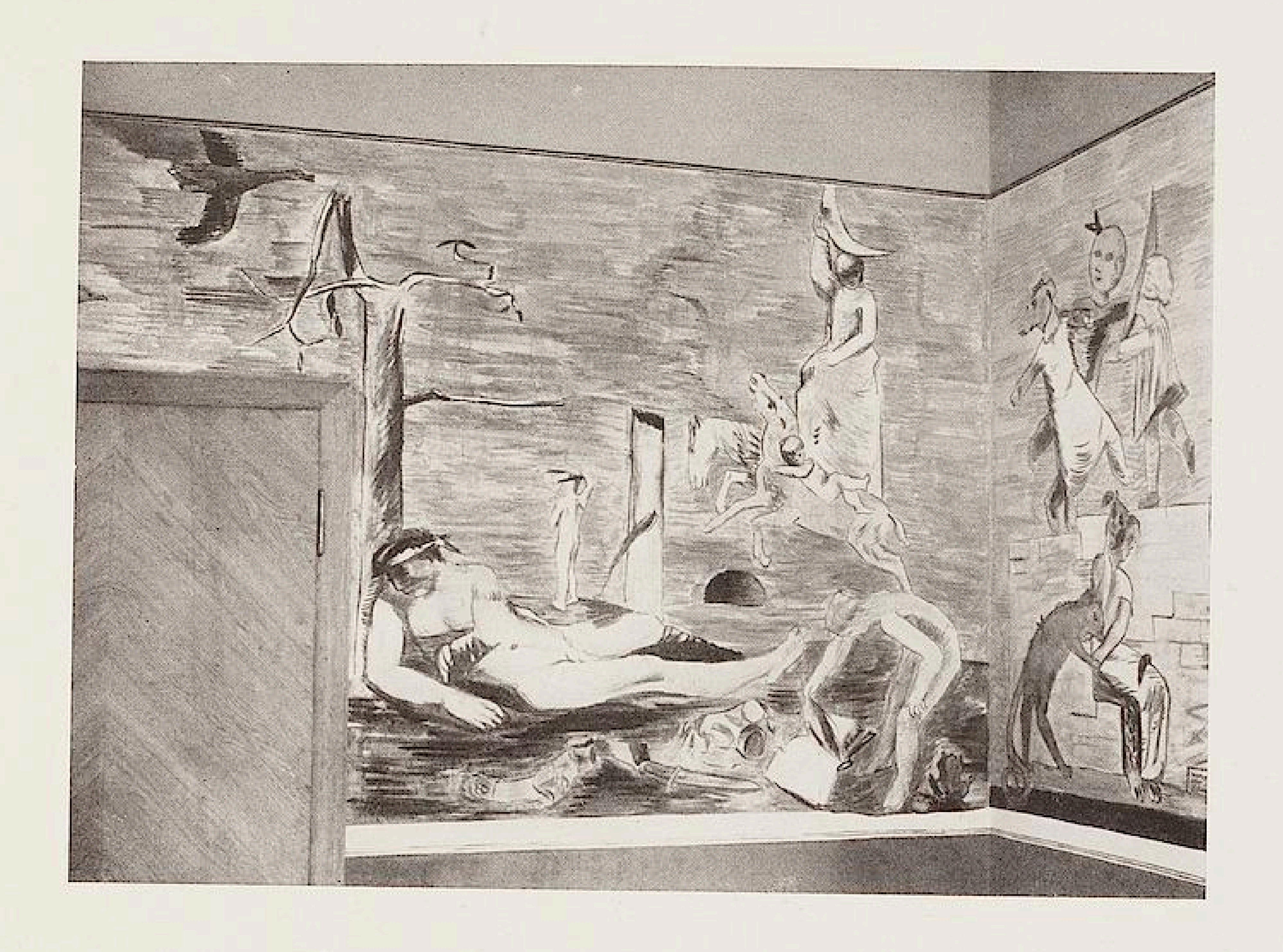


CH. CRODEL, WANDBILD AUS DEM MUSIKZIMMER
DES STUDENTENHEIMS DER UNIVERSITÄT HALLE

übersiedelt er an die Hallesche Kunstgewerbeschule.

Hier in Halle konnte er nun in den letzten Monaten zwei größere Werke ausführen. Die erste Arbeit schmückt das Musikzimmer im eben vollendeten gründlichen Umbau und Neubau des Studentenhauses der Universität, der akademischen Burse zur Tulpe, wie das Heim genannt wird. Dank der unermüdlichen Tatkraft und des kulturellen Wagemutes des Vorstandes Professor Dr. Paul Menzer ist hier eine ganz vortreffliche, in ihrer Art mustergültige Leistung entstanden. Einer ihrer Glanzpunkte ist jenes Musikzimmer. Die zweite Arbeit befindet sich im Standesamt Halle-Süd.

Beide Werke zeigen deutlich die liebenswürdige Eigenart dieser Kunst: das Quellende, Ursprüngliche, die leichte Hand, den sicheren Geschmack. Und so gern Crodel seine üppige Phantasie spielen läßt, es fehlt nicht an sorgsamem Naturstudium. Der nahe zoologische Garten lieferte zahlreiche, überraschende Motive, ebenso Landschaft und Menschen der Umgebung, vor allem auch die Erinnerungen an den Krieg. Das Musikzimmer bringt eine ganze Symphonie des Lebens; Variationen über seine Schicksale: Scherz und Leid, das Idyllische und das Heroische, Mummenschanz und Ernst, Jugend und Alter, Tod und Sieg. Es klingt und singt uns entgegen, und dann erhebt sich die Melodie zu feierlicher Größe. Das Ganze ist musikalisch gehalten; es zieht an uns vorüber

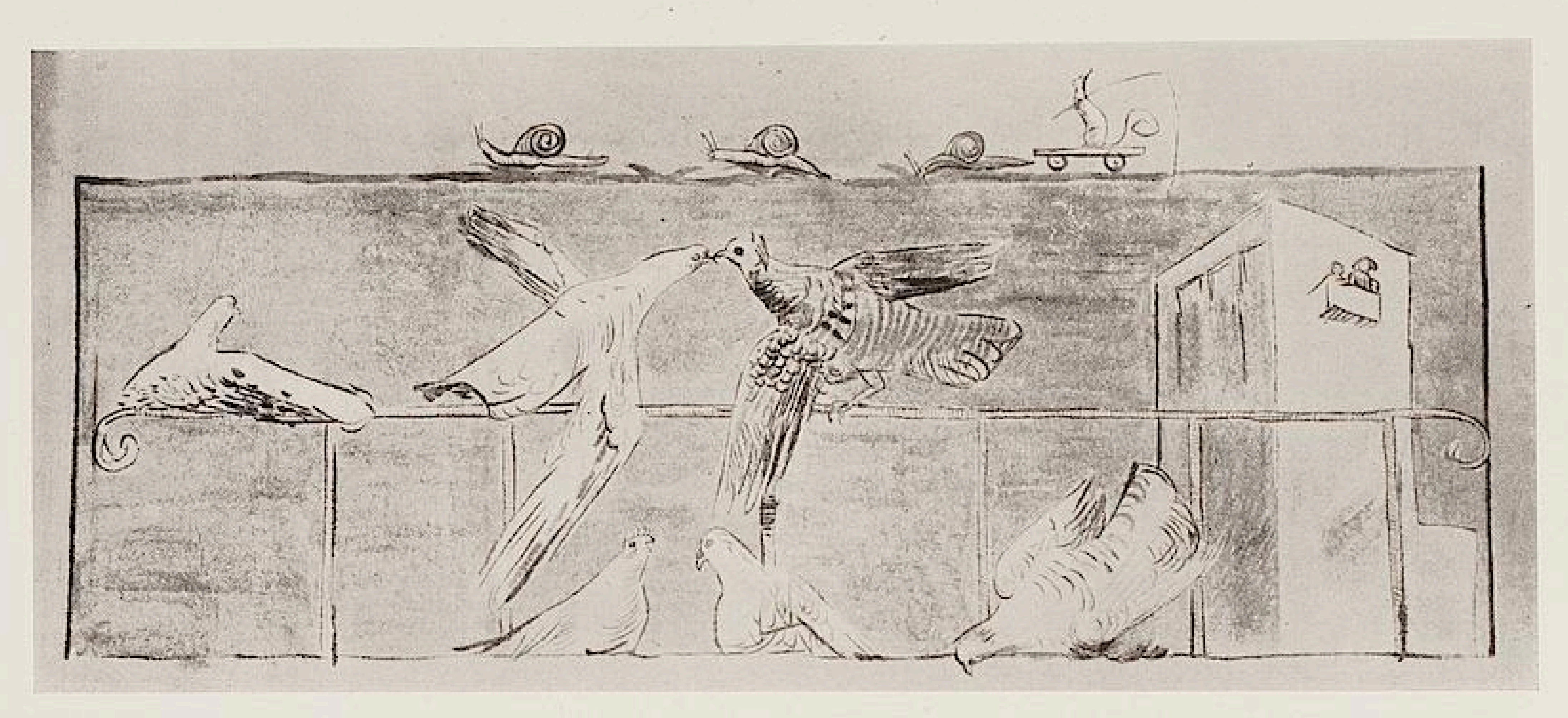




CH. CRODEL, WANDBILDER AUS DEM MUSIKZIMMER DES STUDENTENHEIMS DER UNIVERSITÄT HALLE

wie die Sätze eines Tonwerkes: allegro und andante, cantabile, scherzo und adagio. Gewichtloser, ganz in der Sphäre des Lächelnd-Heiteren verbleibend, in die nur hier und da ein dunklerer Akkord sich einmischt, sind die Fresken im Standesamt: übermütig spielend mit bunten, graziösen Einfällen. Man wird von fern an Slevogt gemahnt. Es ist eine natürliche Frische, die anmutig uns anweht.

Wir brauchen solche unverkrampfte Künstler, die — wenn ich mich eines großen Wortes bedienen darf — in bescheidener Haltung Mozartsches Erbe verwalten. Und es wäre sehr zu wünschen, wenn Crodel — ein ungemein fleißiger und fruchtbarer Arbeiter — durch zahlreiche Aufträge gefördert würde; das käme nicht nur seiner Entwicklung sehr zu statten, nein: auch die glücklichen Besitzer gewännen Schönheit und Wohlklang, ein wenig Festlichkeit im Alltag.



CH. CRODEL, WANDMALEREI IM WARTEZIMMER DES STANDESAMTES HALLE-SÜD



BERNHARD FELDKAMP, SELBSTBILDNIS. 38:46 cm. 1928

BERNHARD FELDKAMP

VON

KARL FISCHOEDER

Man wirft der Kunst von heute vor, daß sie aus den großen Steinwüsten der Städte komme, daß sie dem Asphalt, den Cafés, den Bars entsprungen sei, daß sie durch Zivilisation, Dekadenz und Reflexion gekennzeichnet werde, daß Ursprünglichkeit und Tiefe nur aus Natur, Erde, Luft, Landschaft hergeleitet werden könne. Vielleicht wird heute wirklich zuviel philosophiert und zu wenig gemalt. Was aber soll man sagen, wenn gerade das Dorf, der einsame Bauernhof zu philosophieren beginnt? Da lebt in der Bauernschaft Pye bei Osnabrück ein eigenwilliger, zäher Niedersachse. Der wurde Lehrling bei einem Glasmaler und warf sich dann, ohne jeden Lehrer, ohne je eine andere Schule besucht zu haben als die Volksschule, auf die Ölmalerei und philosophiert nun und malt nun in einsamer Landschaft ohne Rücksicht auf die Welt und die Zeit. Er erkennt keinen Maler der Gegenwart oder Vergangenheit an, außer Henri Rousseau und vielleicht Böcklin und die Japaner. Er ist einseitig bis zum Fanatismus, er wird nicht müde der Kunst eine bestimmte Aufgabe zuzuerkennen: in der Illusion die bestmögliche Welt zu schaffen, das Optimum zu erreichen, die Ganzheit wieder aufzusuchen, die wir verloren haben.

Bernhard Feldkamp sieht in der Natur die Ganzheit, das lückenlose Aufeinanderbezogensein, die Einheit in der Vielheit. Er ist sich bewußt, daß dies darzustellen schwer ist, daß im Endlichen das Unendliche wiederzugeben nahezu aussichtslos ist; dort aber, wo Symbole verstanden werden, wird Feldkamp auf Verständnis rechnen können. Schlicht und anspruchslos treten seine Bilder auf, anscheinend nackte Wiedergaben der Wirklichkeit. Sauber gearbeitet, zeugen sie von gutem Können; doch dahinter steht eine Persönlichkeit, die eine neue Welt der Ruhe und des Glücks darzustellen bemüht ist.



BERNHARD FELDKAMP, ENZIANBLÜHEN. 65 : 84 cm. 1929



BERNHARD FELDKAMP, KIEFERNHEIDE. 78 : 100 cm. 1930



RUDOLF GROSSMANN, SCHWARZWALDLANDSCHAFT

IM ALTER VON ZWÖLF JAHREN GEMALT

DAS ERSTLINGSWERK

VON

RUDOLF GROSSMANN

Ich malte es mit zwölf Jahren. Einen alten Bauernhof mit breiter leerer Stallwand, im nördlichen Schwarzwald bei Durbach, zwischen überhängenden schattigen Bäumen mit blausilbernen Bergen und Wiesen.

Diese Wiesen waren besonders zart gemalt, damit die Ferne herauskäme. Dort zwischen diesen Bergen, so erzählte man mir, liege der sagenumsponnene Mummelsee mit seinen schwarzen hohen Tannen und Nixen, die meine Kinderphantasie erhitzten: „Und wenn die Nacht herniedersinkt, entsteigen sie dem Bade als Jungfern ans Gestade". An der kahlen Hauswand huschte ein Blätterschatten, der mit dem Wind tanzte. Ich weiß noch, daß ich mir große Mühe gab, ihn leicht und transparent zu malen. Dabei roch es um mich herum intensiv nach Natur, mit einem nur dem Schwarzwald eigenen Geruch, ich hab ihn heute noch in der Nase.

Allerlei freudig Vergangenes zog ich in mein malerisches Tun mit ein. Eine große Ruhe überkam mich, während ich meine Welt erlebte, und zugleich war ich doch innerlich sehr gespannt, wie im Fieber erregt. Der Bildvorwurf war richtig poetisch, das Bild aber dennoch naturgetreu, mit einer gewissen Sachlichkeit gemalt. Meine Brust war während der Arbeit stolz geschwellt, wie man so sagt; denn ich tat schließlich, was im Atelier unten mein Onkel tat, der Maler war und ein kleines Häuschen besaß. Und ich stand auf dem kleinen Hügel dahinter, wo er Reben angepflanzt hatte und wo zu Ehren meiner Tante ein kleiner nach ihr benannter Pavillon stand. Ich hatte da manchen Winter erlebt mit jodelnden Tanten, die mir näher standen als der etwas kratzbürstige bajuvarische Onkel. Ich schlich mich ganz still hinauf mit seiner Palette und seinen Farben. Ich hatte die nüchterne Schablone und den Gipsabguß satt, nach dem er mich zeichnen ließ. Der Geruch der Farben, von Öl und

Terpentin, die schönen Palettmesser, das Drum und Dran beim Malen, all das, was ich noch nicht durfte, hatte viel mehr Reiz.

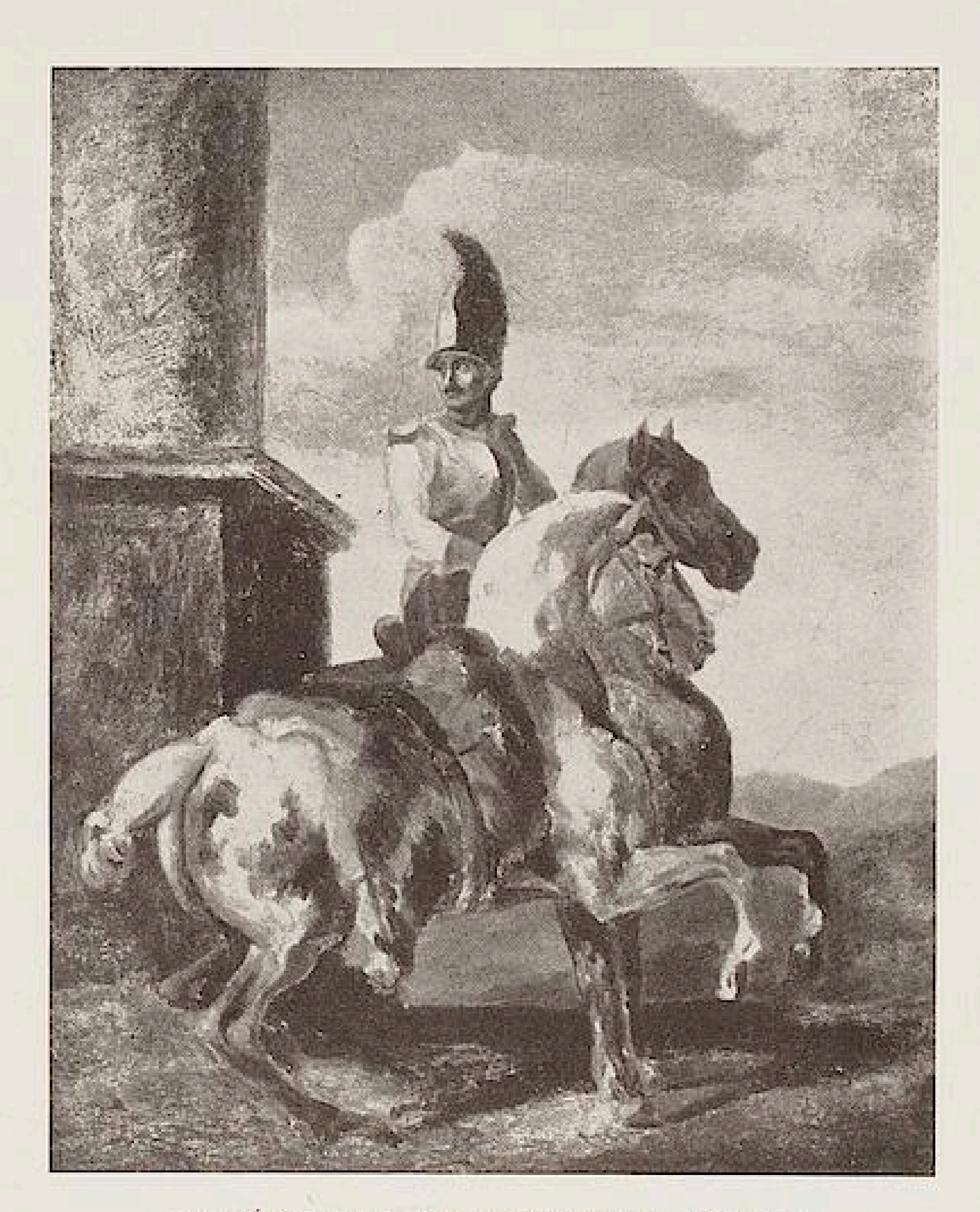
Er malte meist Heilige für Kirchen und zeichnete Kartonfenster, deren Stil ich nicht verstand. Aber er war für mich doch das Kunstforum nach dem Tod meiner auch malenden Mutter. Ich hatte ordentlich Herzklopfen, als ich mich mal losließ und jetzt gar mit seinen Pinseln und seiner Palette losgezogen war.

Denn er war streng, erst müsse ich nach Gips ein Ohr genau zeichnen können, alles andere hätte keinen Sinn.

So entstand mein Erstlingswerk, teils aus einem malerischen Atavismus heraus, teils war es eine secessionistische Tat; denn ich rückte da auch auf einen „montem sacrum" aus, auf den kleinen mir heiligen Rehberg, ab vom Schablonenkram meines Onkels. Und als ich mit meinem Bild herunterkam, sah er es gar nicht an. Er hatte gerade wieder eines seiner Kirchenbilder auf der Staffelei stehen, auf dem irgendein Heiliger mit einer ganzen Schar Gleichgesinnter gen Himmel fuhr. Der Hut dieses Heiligen lag nebenan und fuhr auf einer gekräuselten Dürerwolke mit hinauf.

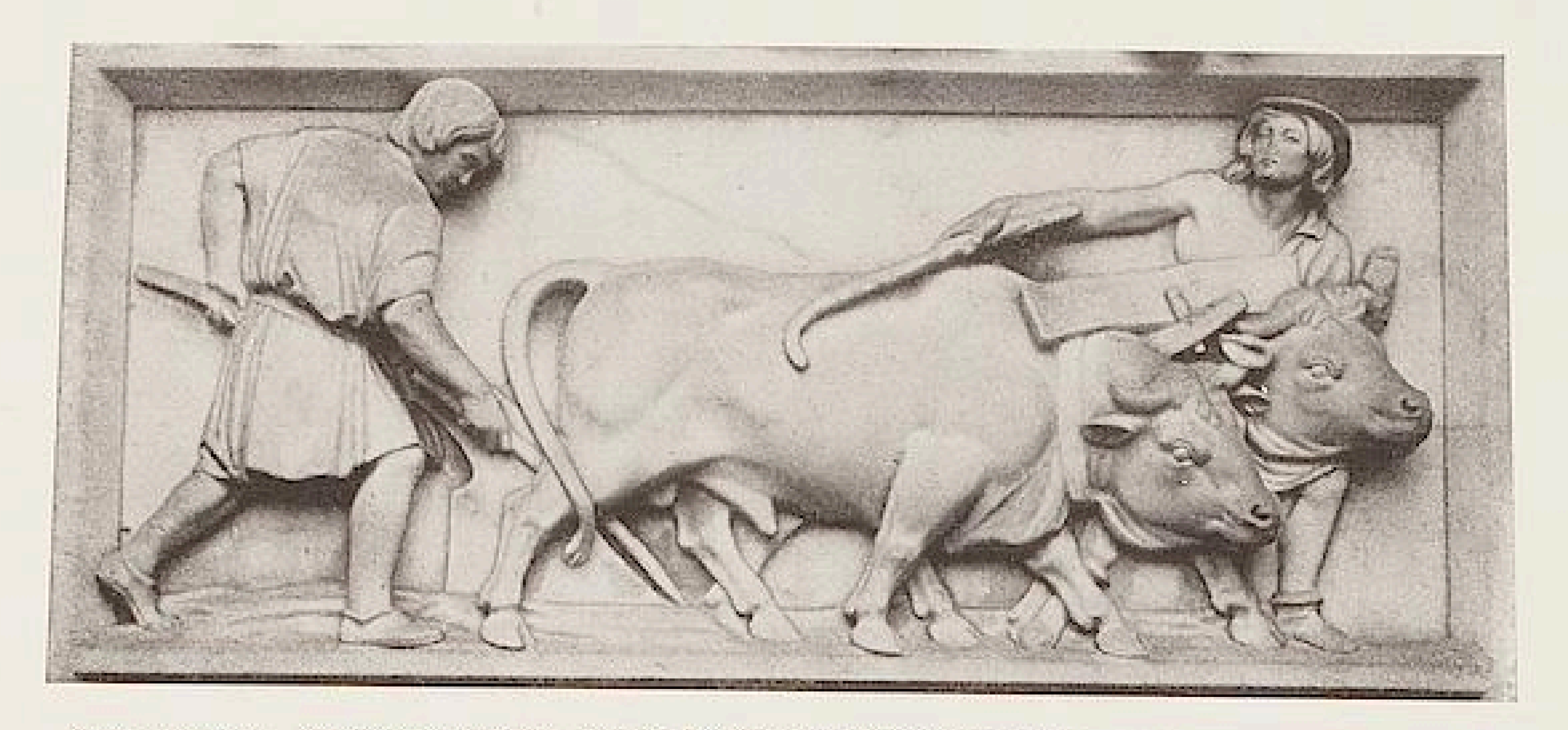
Ich gab mir Mühe, mich für seine Heiligen zu interessieren, dachte dabei natürlich mehr, sein Wohlwollen zu gewinnen für mein eigenes Oeuvre. Nun wollte er wissen, wie alt der Heilige sei, für den ich mich so interessierte. Er griff einen breiten Pinsel, einen sogenannten Verstäuber, und wischte über alte Folianten Staubwolken weg. Dann schlug er den einen auf.

Er fuhr erschreckt zurück: „Herrgott, der ist ja genau so alt wie i!!" — — So stand ich mit meinem Erstlingswerk allein — denn er sah es gar nicht an, — er sah immer nur sich, eine Erfahrung, die ich noch öfters machen sollte.



TH. GÉRICAULT, DIE ORDONNANZ. 60 : 49 cm

AUSGESTELLT IN DER LUDWIGSGALERIE, MÜNCHEN



CHR. RAUCH, STIERGESPANN. VOM DENKMAL DES GRAFEN VON ITZENPLITZ. † 1834

ABB. 1

EINE UNBEKANNTE GRABSTÄTTE IN DER MARK

VON

WOLFGANG SCHÜTZ

Grabstätten für Familien-Generationen sind in der Mark Brandenburg nur sehr vereinzelt anzutreffen. Die bekanntesten Beispiele sind wohl die Anlagen in Tegel für die Familien Humboldt und Bülow, sowie die einfacheren Grabreihen auf dem Halleschen Tor-Friedhof in Berlin für die Familie Mendelssohn.

Fast unbekannt ist dagegen eine umfängliche Grabanlage aus früherer Zeit in Cunersdorf bei Wriezen. Sie ist um so bemerkenswerter, als ihr plastisch-architektonischer Schmuck reicher ist und im Kleinen ein Abbild der berlinischen Bildhauerschule darstellt. Mit Schadow anfangend, geht die Reihe der Grabmonumente weiter über Rauch und seine Schüler bis zu dem klassizistischen Ausklang des letzten Künstleranhangs von Rauch.

Unmittelbar dem Gutsgarten angeschlossen, durch eine Pforte mit ihm verbunden, konnte kein schicklicherer Ort gefunden werden, den verstorbenen Schloßherren eine letzte Ruhestatt zu gewähren. Sie ruhen dort im Tode wie sie im Leben in der Kirche vereint waren, mit gleichem Standunterschiede, die Herrschaft abgesondert von den Bauern. Beschattet von einer gewaltigen Tanne und umrahmt von dichtem Epheu liegt dieser stille Winkel da.

Der Gedanke eines fortlaufenden Beerdigungsplatzes mit einer Nischenfolge von Grabmonumenten stammt von der Witwe des Generalmajors von Lestwitz, der, umstrahlt vom Ruhme des Tages bei Torgau, der Letzte seines Geschlechts gewesen ist. Er erhielt von Friedrich dem Großen das Gut Friedland als Lehn. Da er keinen Sohn hatte, mußte nach seinem Tode das Gut an die Krone zurückfallen; deshalb kaufte er für seine einzige Tochter das benachbarte Barfußsche Gut Cunersdorf.

Anmerkung der Redaktion: Die photographischen Aufnahmen hat der Verfasser gemacht.

Catharina Charlotte von Lestwitz geb. von Treskow wollte nach dem Tode ihres Mannes 1788 — angeregt durch eine heute vernichtete Grabanlage der Gemahlin des Staatsministers von Gaudi auf dem Friedhof vor dem Halleschen Tor — eine ähnliche Grabstätte ausführen. Durch ihren frühen Tod 1789, ein Jahr nach ihrem Manne, erlebte sie die Ausführung der Anlage nicht mehr. Erst ihre Tochter, die Gräfin von Friedland, nahm die Herstellung in die Hand.

Aus den Akten ergibt sich kein genauer Aufschluß, wer die architektonisch gegliederte Rückwand mit den Halbrundnischen entworfen hat. Darf man hier nur Vermutungen anstellen, so sind dagegen die Namen der ausführenden Bildhauer durch Rechnungsbelege gesichert. Die besten Künstler der Zeit wurden herangezogen und erhielten im Laufe der Jahre namhafte Aufträge. Die sehr umfangreiche Korrespondenz mit den verschiedensten Künstlern und Handwerkern zeugt von der hohen Kultur der Auftraggeber, sowie von der Liebe, mit der die Familie sich der schönen Aufgabe widmete.

Die erste Entwurfszeichnung der Rückwand scheint mir auf C. G. Langhans d. Ä. zurückzugehen, wenngleich auch Namen wie Fr. Gilly, Schinkel und sogar Strack in den Akten vorkommen. Fr. Gilly[1] ist meines Erachtens nicht beteiligt, weil der architektonische Stil der Wand nicht seiner Art entspricht.

Von den Bildhauern steht Schadow in erster Reihe. Nach

[1] Fr. Gilly starb 1802 in Karlsbad, wo er Heilung suchte.

einem in den Akten gefundenen Kontrakt erhielt er 1791 den Auftrag zu zwei Monumenten für die Eltern.

Schadow schmückte die erste Nische (Abb. 3) mit einer drapierten Urne, auf deren Deckel Helm, Handschuh und Schwert die Beziehung zum Kriegshandwerk andeuten. Auf der Vorderseite ist ein Portraitmedaillon aus weißem Marmor, umgeben von einem Lorbeerkranz, eingelassen. Eine marmorne Schrifttafel von dem Bildhauer Bettkober verkündet Namen und Stand.

In der zweiten Nische erhielt Catharina Charlotte von Lestwitz geb. von Treskow gleichfalls eine Urne aus grauem Marmor mit einem Portraitmedaillon aus weißem Marmor. Auf dem Deckel der Urne ist eine antike Öllampe als Symbol der Unsterblichkeit angebracht.

wenig selbständig, bediente sich für seine Urne mit Portrait einer Zeichnung des in Rom lebenden, seit Jahren den auswärtigen Künstlern befreundeten Fr. Rehberg (Abb. 4).

Zwar war auch Schadow für die Ausschmückung dieser Nische aufgefordert worden, erhielt jedoch aus unbekannten Gründen keinen Auftrag. Ein Brief Schadows an die Gräfin Charlotte von Itzenplitz gen. von Friedland vom August 1803[1] gewährt einen Einblick in die Verhandlungen.

Dieses, von Enrico Keller ausgeführte Grabmonument besteht aus einem Cippus mit Portraitmedaillon, umgeben von Eichenranken und bekrönt von einer fein detaillierten Vase mit reichem Reliefschmuck, während darunter eine Schriftplatte den Namen verkündet. Das ganze Grabmal ist aus weißem carrarischen Marmor technisch aufs sorgfältigste gefertigt.



GESAMTANSICHT DER GRABSTÄTTEN IN CUNERSDORF BEI WRIEZEN

ABB. 2

Bisher war die für drei Nischen berechnete Abschlußwand auf dem Friedhof jedermann zugänglich. Dies führte zu Beschädigungen der beiden Denkmale. Die Familie beschloß daher im Jahre 1818, den Platz vor den Monumenten hinten mit einer Mauer und vorn mit einem gußeisernen Gitter abzuschließen. Bei jedem neuen Sterbefall sollte dann die Mauer weiter rücken und das Gitter verlängert werden.

Als im Februar 1803 Helene Charlotte von Friedland, die Tochter Catharinas und Schülerin Thaers[1], starb, erhielt durch Wilhelm von Humboldts Fürsprache der in Italien lebende Bildhauer Enrico Keller den Auftrag, das Grabmal zu errichten. Calamé fügte ein drittes Paar Säulen[2] hinzu. Keller,

[1] Siehe Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg „das Oderland“, Aufsatz über Albrecht Daniel Thaer.

[2] Hierzu eine schöne Zeichnung in den Gutsakten.

Eine sehr schöne Zeichnung dieses Monuments befindet sich in den Gutsakten zu Cunersdorf[2].

Die dritte Erweiterung der Mauer erfolgte durch Bauinspektor Cantian[3] im Jahre 1835 und umfaßte weitere vier Nischen.

In chronologischer Reihe folgte nach jahrzehntelanger Pause das künstlerisch hervorragendste Monument für den 1834 verstorbenen Grafen von Itzenplitz von Rauch, während die Ausführung in den Händen des Steinmetzmeisters Trippel[4]

[1] Der Brief befindet sich gleichfalls in den Gutsakten.

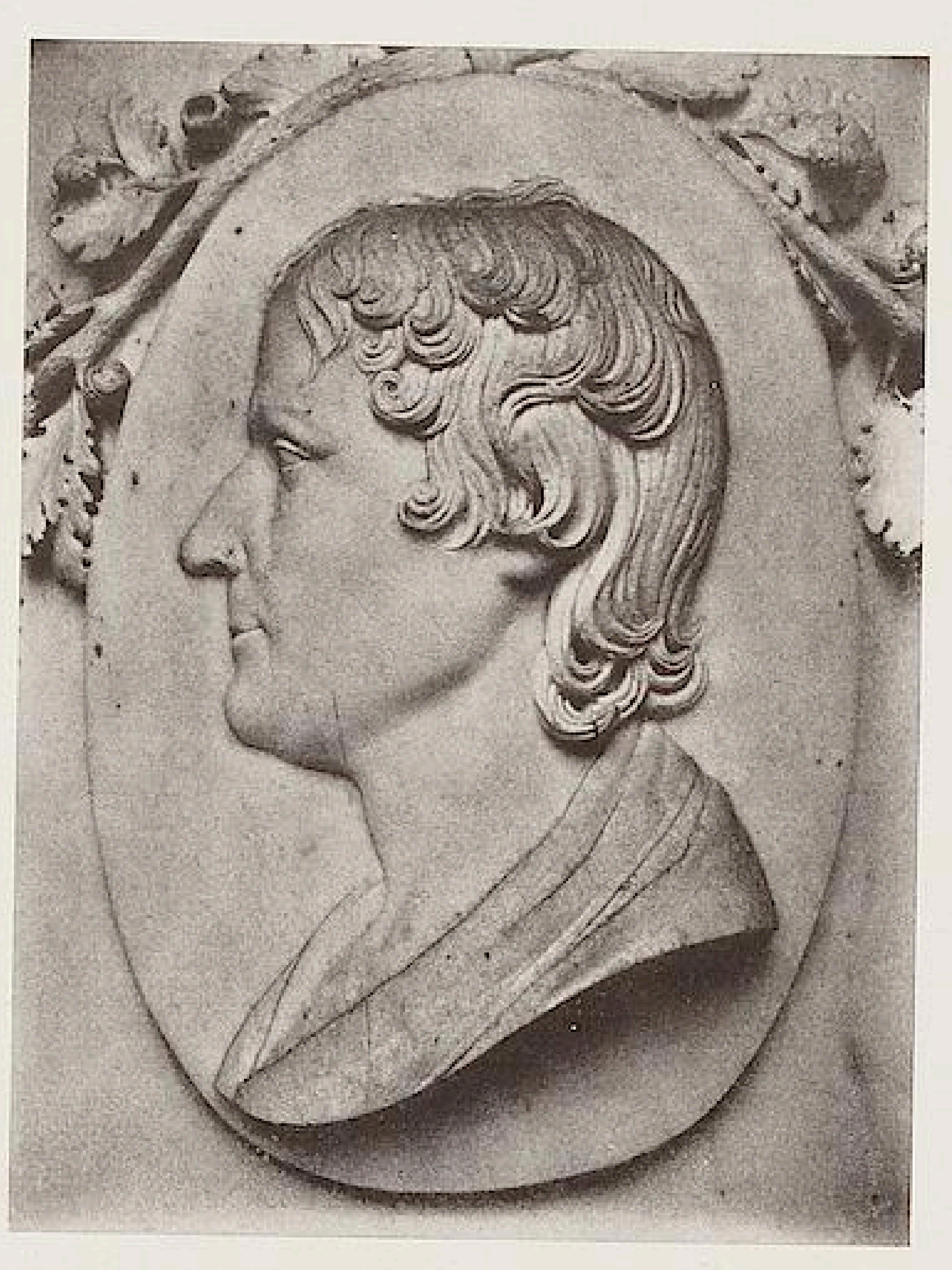
[2] Die Gutsakten wurden mir durch die große Liebenswürdigkeit des jetzigen Gutsherrn, Herrn Major Dr. von Arnim, zugänglich gemacht.

[3] Cantian ist bekannt durch seine große Granitschale vor dem Alten Museum.

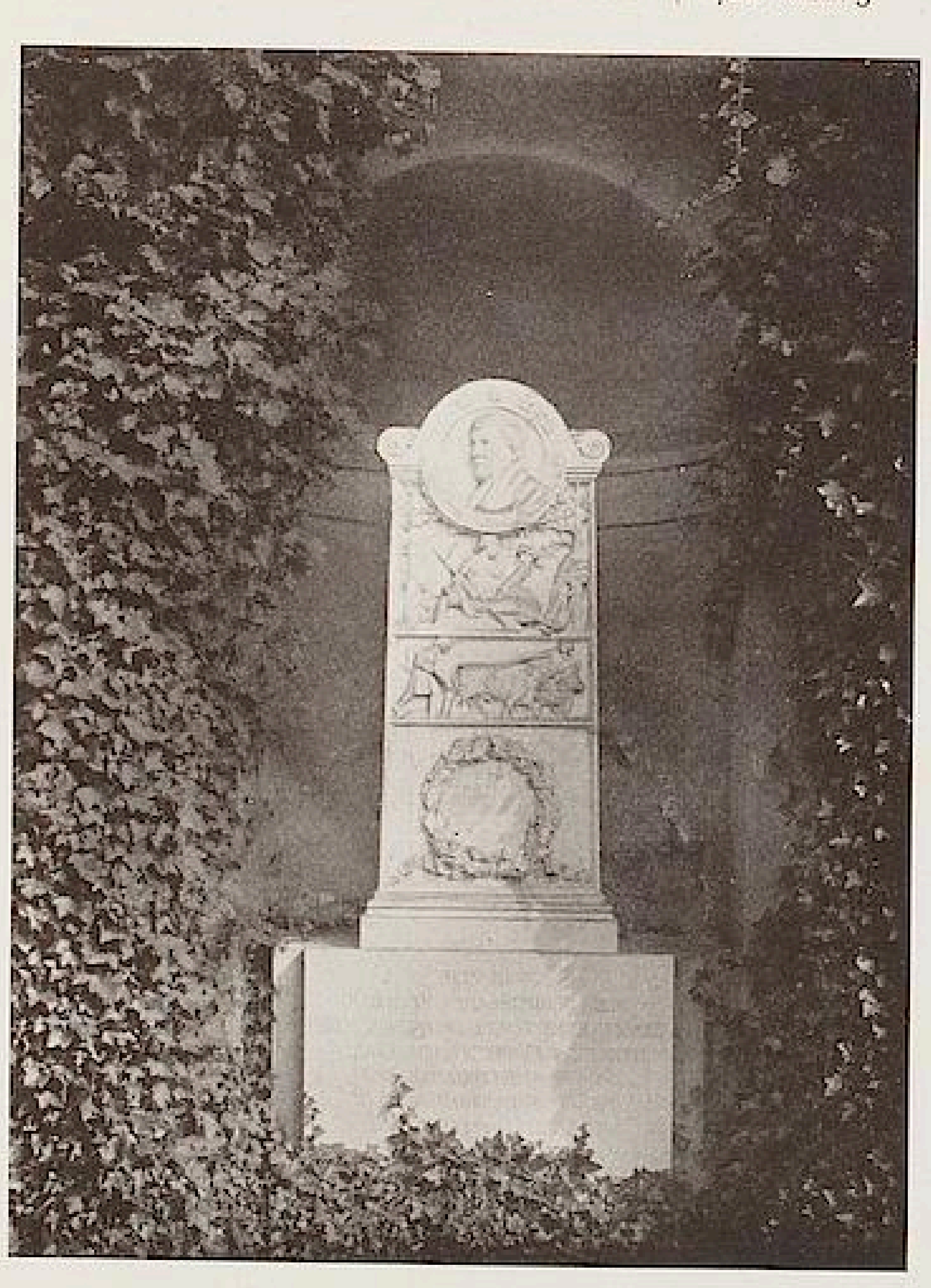
[4] Trippel ist durch den Bau der Orangerie in Potsdam bekannt.



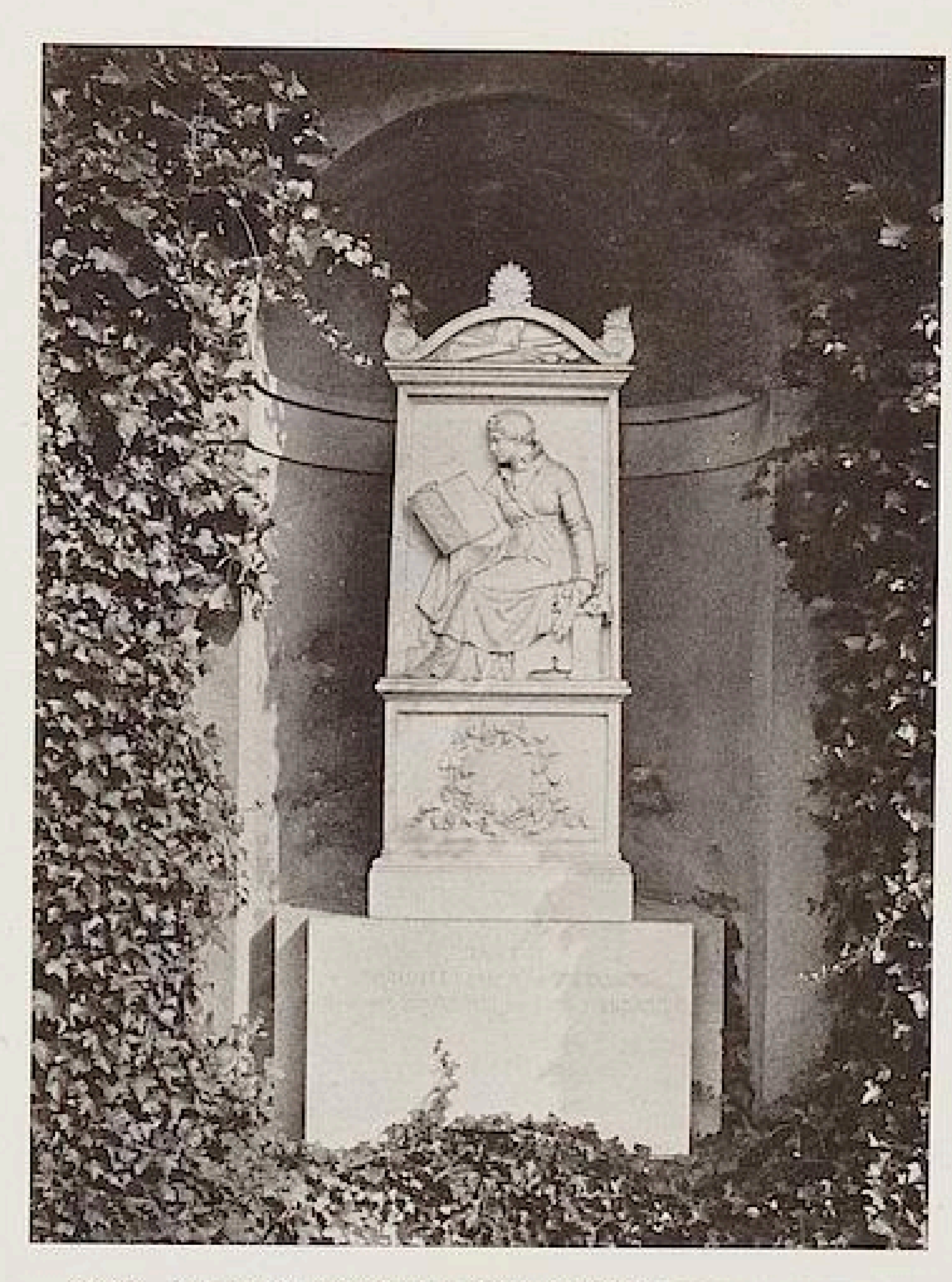
GOTTFR. SCHADOW,
HANS SIEGISMUND VON LESTWITZ. † 1788. ABB. 3



ENRICO KELLER, RELIEF VOM GRABMAL DER HELENE
CHARL. VON FRIEDLAND. † 1803. ABB. 4



CHR. RAUCH, GRABMAL GRAF VON ITZENPLITZ. † 1834
ABB. 5



CHR. RAUCH, GRABMAL HENRIETTE CHARLOTTE
GRÄFIN VON ITZENPLITZ. † 1848. ABB. 6

lag. Die Arbeiten gingen sehr langsam von statten, da der carrarische Marmor auf dem Wasserwege aus Italien bezogen werden mußte. Auch die Werksteine für die Wand ließen ärgerlich lange auf sich warten. Viele unmutige Briefe und Entschuldigungen gehen hin und her und versuchen die Verzögerung zu erklären. Der Kostenanschlag Trippels vom 26. Mai 1838 schließt mit 168 Talern ab, einer für damalige Zeiten nicht unerheblichen Summe.

Rauch wich von der hergebrachten Urnenform ab zugunsten der neuen von Schinkel eingeführten klassischen Grabmalform und schuf eine reich skulpierte Stele mit dem Brustbild des Verstorbenen, von fünf Sternen umgeben (Abb. 5); der darunter befindliche Teil bezeichnet Beschäftigung und Verdienste. Ein Genius mit Maßstab und Wasserurne weist hin auf die Regulierung der Oder; das Füllhorn mit Blumen sowie die Korngarben und der Obstbaum deuten auf den Erfolg der Maßnahmen. Der untere Teil erinnert mit einem schönen Relief pflügender Stiere an den Hauptberuf des Landwirts[1] (Abb. 1).

Vorläufig behielt Rauch die Führung. An fünfter Stelle steht das Grabmal der im September 1848 verstorbenen Charlotte, Gräfin von Itzenplitz genannt von Friedland, das vielleicht lieblichste von allen (Abb. 6). Der Künstler hat abermals eine Stele gewählt und eine Figur in Relief dargestellt.

Wo Rauch tätig war, pflegt Fr. Tieck nicht zu fehlen. So finden wir in der sechsten Nische ein von Schinkel entworfenes und von dem Bildhauer Friedrich Tieck für die 1831 verstorbene Marianne, Gräfin von Itzenplitz geb. Gräfin Bernsdorff, gefertigtes Grabmal.

Wiederum ist es eine marmorne Stele mit einem Portraitmedaillon sowie einem Relief, welches den Todesengel darstellt, der die Mutter entführt. Darunter die Inschrifttafel.

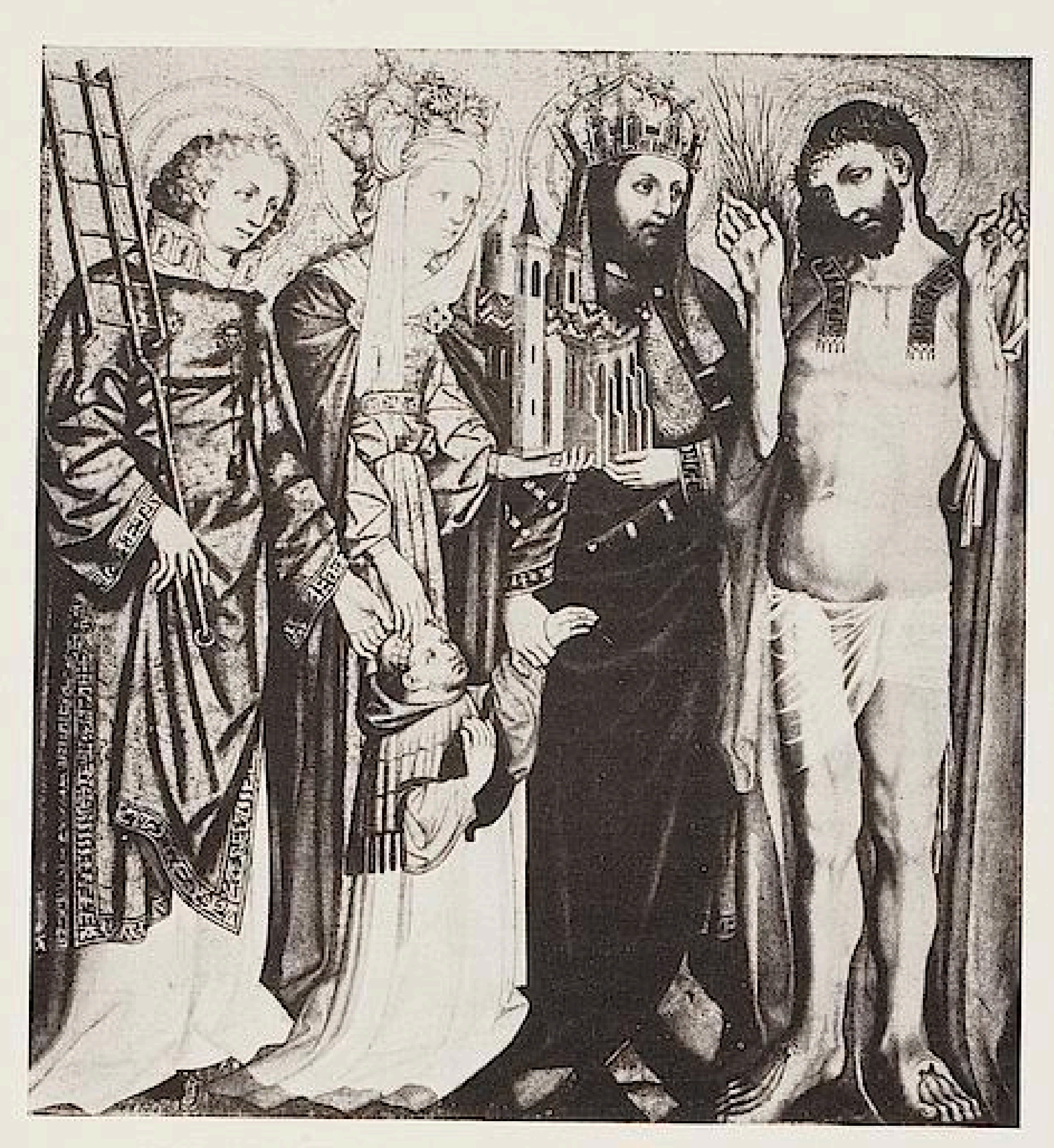
In den folgenden beiden Nischen sind künstlerisch wertlose Marmorkreuze zur Aufstellung gelangt und bestätigen wie so oft den Kulturverfall der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, während an neunter Stelle noch einmal der Versuch gewagt wird, für die 1853 verstorbene Marie Gräfin von Itzenplitz geb. von Kröcher ein würdiges Monument durch Hugo Hagen zu schaffen. Als Ausklang der Reihe kann es sich künstlerisch nicht im entferntesten mit den andern messen. Es ist nur verschieden durch seinen Reliefschmuck.

Den müde gewordenen Klassizismus Rauchscher Prägung fühlt man nur zu deutlich.

[1] Rauch erhielt für beide Denkmale 1380 Taler Honorar.



CHR. RAUCH, DETAIL VON ABB. 6



EPITAPHBILD DES JOHANNES VON EHENHEIM († 1438)
NÜRNBERG, ST. LORENZ, AUSGESTELLT IM GERMANISCHEN MUSEUM, NÜRNBERG

NÜRNBERGER MALEREI VON 1350—1450

AUSSTELLUNG IM GERMANISCHEN MUSEUM

VON

KARL KOCH

Das fünfzehnte Jahrhundert ist für die Tafelmalerei Deutschlands die Zeit der lokalen Stilbildung, des mächtigen Hervorbrechens der Stammeseigenart in Auseinandersetzung mit den überlegenen Kräften jenseits der Grenzen in Süd und West. Kein Kunstzentrum Süddeutschlands hat den Vorzug, daß ihm aus dieser problemreichen Zeit ein so importantes Material erhalten blieb, zu großem Teil in seinen eigenen Mauern, wie Nürnberg. Es ist begreiflich, daß einer der ersten entwicklungsgeschichtlichen Versuche der deutschen Kunstforschung diesem Thema galt. Henry Thodes vielgenanntes Werk vom Jahre 1891 erscheint trotz seiner befremdenden Unsinnlichkeit und seiner vielen Irrwege noch heute als achtunggebietend. Ein intuitiver Spürsinn spricht aus dieser nahezu erschöpfenden Materialsammlung. Aber Thodes Feststellungen sowie die der nachfolgenden Forscher, die Teilgebiete dieses Jahrhunderts behandelten, müssen heute schon insofern als antiquiert erscheinen, als man von dem Gesamtverlauf des Jahrhunderts noch zu wenig Vorstellung besaß und die besondere Leistung Nürnbergs nicht scharf genug erfaßt werden konnte. Während in den letzten zehn Jahren das Wissen um die deutsche Malerei sehr lebendig erweitert wurde und Entdeckungen wie die der Wiener Schule überraschende Perspektiven eröffneten, blieb eine Neueinschätzung der in Nürnberg wirkenden Kräfte gänzlich aus. Das Germanische Museum gibt nun der Forschung einen großen Anstoß, indem es die malerische Produktion bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, von den Heilsbronner Passionstafeln bis zum Marienaltar in Breslau, ausstellt, wie es schon vor drei Jahren auf der Dürerausstellung die Vorläufer Dürers seit Pleydenwurff gezeigt hatte. Aus der großen Zahl der Leihgaben aus Nürnberger und fränkischem Kirchenbesitz erhellt die Vertrauensstellung, die das Germanische

Museum neuerdings zu erringen wußte. Auch ließen sich die Kirchenverwaltungen vielfach zur Reinigung oder Restaurierung ihrer Leihgaben bestimmen. Eine der erfreulichsten Feststellungen ist der völlig intakte Zustand der edlen Imhoffschen Marienkrönung, deren verdunkelte untere Partien sich leicht säubern ließen. Der aus dem Dämmerlicht der Frauenkirche hervorgezogene mächtige Tucher-Altar aber, der nicht einmal auf der Nürnberger Jubiläums-Ausstellung von 1906 zu sehen war, ist die Sensation unter all den sich zu Studium und Vergleich anbietenden Werken.

Von Nürnberger Malerwerkstätten in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Kunstblüte in Böhmen, war bisher nur allzuwenig bekannt. Die strengen Heilsbronner Tafeln, eine Kreuzung von Einflüssen französischer Miniatur und giottesken Stiles, bleiben eine ebenso isolierte Erscheinung wie die Klosterneuburger Tafeln der Wiener Schule. Da vermag die Ausstellung durch die restaurierten bilderreichen Flügel des Hochaltars von St. Jakob, die wohl in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts bereits erwähnt, aber als durch Übermalung unrettbar verloren betrachtet wurden, eine große Überraschung zu bieten. Obwohl alle Darstellungen als beschädigt und manche nur noch in Spuren herauskamen, erkennt man einen äußerst schmuckhaften, exzessiv bewegten Flächenstil und eine sinnliche Farbigkeit, die böhmischen Einfluß vermuten lassen. Da der Goldgrund verschiedener kleiner, in einem lichten steifen Stil gemalter Tafeln genau die gleichen Punzenmuster zeigt, so ist das Bestehen einer Nürnberger Malerwerkstatt in der Epoche des Schönen Brunnens als gesichert anzusehen. Mit dem bedeutenden Meister der Marientafeln, in dem schon Thode den Vorgänger seines Meisters Berthold vermutete, beginnt, aus Lichtdurchtränktheit zur Formbewegung vortastend, der durch eine gewisse herbe Haltung gekennzeichnete Nürnberger weiche Stil. Das anschließend ausgebreitete Material ist durchweg „bekannt", d. h. in der Literatur bereits verarbeitet. Es ergeben sich aber für den kritischen Blick viele wichtige Feststellungen, die meist schon in dem vorzüglichen Ausstellungskataloge angedeutet sind.

Die Flügel des Berliner Deichsler-Altars und der Imhoff-Altar, die fast gleichzeitig entstanden sind, unterscheiden sich so grundsätzlich, daß sie nicht der gleichen Persönlichkeit gegeben werden können. Auf den Berliner Tafeln wird das Zierwerk der Schraubensäume formalistisch gegen die Binnenfalten der langgezogenen, geschwungenen Gestalten kontrastiert, während der Imhoff-Altar in ganz anderem Sinne Malwerk ist und seine Farbflächen in einem nuancenreichen Lichtstil atmen. Bewunderungswürdig ist der farbenpsychologische Gegensatz zwischen der in mannigfaltigem Rot erglühenden Schauseite des Altars und dem Rückseitenbilde des Schmerzenmannes in gedämpften, gebrochenen Tönen, als dessen Begleitfiguren (Rückseiten der Standflügel) sich koloristisch die Heiligen Bartholomäus und Mathias bestimmen lassen. Von der malerischen Überzeugung dieses Meisters, der die Einfachheit der Gesten liebt, scheint der Schöpfer des Bamberger Passionsaltars von 1429 auszugehen, den schon Gebhardt als eine jüngere, dem Realismus bahnbrechende Persönlichkeit erkannte und gegen die leisere Art des Älteren abhob. Seine Gruppen sondernde, die breitspurige Erscheinung und sinnliche Physiognomik liebende Erfindung geht dermaßen auf frühquattrocentistische italienische Intentionen ein, wie kein erhaltenes Werk jenseits der Alpen. Als Werkstatt dieses Meisters schließt der Katalog ein übergroßes Material zusammen, das auf den neuen Errungenschaften basiert, aber rückläufig ist und in den besten Bildern am ehesten einen edlen Maßsinn für das flächige Auseinanderlegen der Darstellung bewahrt. So entwicklungsgeschichtlich bedeutend der Bamberger Altar ist, so wird er doch an Originalität und Tiefe weit übertroffen durch die Werke des Tuchermeisters, die die zentrale Stellung in der Nürnberger Malerei vor Dürer einnehmen. Der Katalog unternimmt den m. E. sehr glücklichen Versuch, den Meister des Volckamer-Imhoff-Epitaphs, dem auch der Passions-Altar des Johannesfriedhofs und der der Friedhofskapelle in Langenzenn zuzuschreiben ist, vom Meister des Tucher-Altars, zum mindesten als selbständiges Werkstattmitglied, abzusondern. Der Altar vom Johannesfriedhof, der, worauf Pächt hinwies, in den drei Kreuzen auf dasselbe Vorbild zurückgeht wie ein Bild der Wiener Schule, zeigt bekanntlich bei Motiven wie dem hinsinkenden, unter der Achsel gestützten Marienkörper einzigartig unverarbeitete Fremdbeziehungen. Vom Werke des Tuchermeisters entschieden zu trennen ist das Bildnis eines blonden jungen Mannes, das, nach seinem Stile spitzer Nahbetrachtung und auch kostümlich vor den siebziger Jahren nicht zu denken ist.

Da der Haller-Altar trotz sehr charakteristischer Züge nicht als ein meisterliches Werk angesehen werden kann, zeugen für die Bedeutung des Tuchermeisters heute nur noch das Ehenheim-Epitaph und der Altar der Frauenkirche. Das Epitaph, das durch die byzantinische Würde seiner Haltung einen ganz eigenen Rang einnimmt, verdient wegen seiner sensiblen, modulationsreichen Oberflächenbehandlung eine erneuerte Bewertung. Welch eine Wandlung in dem um reichlich ein Jahrzehnt späteren, sonderbar vielteiligen Tucher-Altar, eine Wandlung zu blockartiger Schwere, zu glatter, die gewichtige Form hervortreibender Technik, zu sonoreren Farben, zu tiefsinnigem Ernst. Der Tuchermeister ist mit diesem Stil eher ein Spätling unter den großen Gewaltigen vom Schlage des Witz und Multscher. Er bewahrt eine Inbrunst und einen religiösen Fanatismus, durch die er innerhalb Deutschlands eine besondere Position einnimmt. Formal scheint er dem Westen gar nicht verpflichtet, es sei vielmehr empfohlen, dem ideellen Zusammenhang mit dem Süden, der in der Forschung der letzten zwanzig Jahre zu unrecht mißachtet wurde, nachzuspüren.



PILATUS UND SEIN WEIB. DETAIL DER „DORNENKRÖNUNG CHRISTI“
VOM BAMBERGER PASSIONSALTAR VON 1429. DETAIL
BAYRISCHES NATIONALMUSEUM. AUSGESTELLT IM GERMANISCHEN MUSEUM, NÜRNBERG

NEUES VON GESTERN

AUSSTELLUNG IN DER STÄDTISCHEN KUNSTHALLE MANNHEIM

VON

KURT MARTIN

Tausende von Bildausschnitten aus illustrierten Zeitschriften und Witzblättern sind unter dem Schlagwort: Neues von Gestern ausstellungsmäßig zusammengefaßt. Die Zeit von 1830—1914 wird so in einer Geschichte der Reportage und Karikatur lebendig. Das Verdienst der Ausstellung liegt in der Gruppierung, denn die politischen, wirtschaftlichen, technischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Aktualitäten jeder Zeit sind geordnet worden, so daß aus dem Beieinander ein geschlossenes Zeitbild entsteht wie es der Tag und die Mode gesehen haben. Von den Geschehnissen ist mit Ausnahme von ein paar historischen Fakten und ein paar Problemen nichts geblieben. Die Bilder haben keine Beziehung mehr, keine Gegenwart wie jedes Kunstwerk, sie sind Schemen geworden, die um so unverhüllter die psychische Einstellung entschleiern. Es liegt an diesem Leersein, daß man das Vergangene amüsant empfindet. Mir war das Unheimliche stärker, das die Ausstellung aus der Schutthalde eines Jahrhunderts aufgelesen und zum Problem gestaltet hat. Der „gute Geschmack", wie ihn der Begriff Gartenlaube umschreibt, ist als geschichtliches Dokument anschaulich gemacht und dieser Geschmacksdurchschnitt gibt der Ausstellung ihren Reiz und ihre besondere Aktualität. Denn das, was der anonyme Durchschnitt „schön" findet, ist als Ausdruck unserer heutigen Gesellschaftsordnung wichtiger geworden als je im neunzehnten Jahrhundert. Schade, daß die Ausstellung nicht unter den bürgerlichen Durchschnitt heruntergegangen ist, in die Vorstadt und Hintertreppe, in Kolportage und Messe, denn daraus ließen sich überraschende Dinge zeigen.

CHRONIK

LUDWIG VON HOFMANN

Am 17. August wird er siebzig Jahre alt. Das sagt der jungen Generation nichts; der älteren sagt es aber recht viel. Denn sie gedenkt bei dieser Nachricht der Zeiten, als sie selbst noch jung war und in Ludwig von Hofmann einen Fahnenschwinger sah. Für ein oder zwei Jahrzehnte wußte dieser Maler eines naturalisierten und modern belebten Idealismus seine Zeit zu packen. Es war damals etwas wie ein weicherer, graziöserer und lyrischer Marées, ein Stilist, der in einigen Zügen den „Stil der Zeit" realisierte. Seine Bilder zündeten in allen Ausstellungen. Das ist nun mehr als dreißig Jahre her. Wer aber einmal die Menschen schön bewegt hat, dessen Name soll nicht vergessen sein. Genossenem Glück ziemt Dankbarkeit. K. Sch.

ALFRED GRENANDER

ist im achtundsechzigsten Lebensjahre gestorben. Der Schwede war in Berlin ganz akklimatisiert. Am bekanntesten ist der Messelschüler geworden als Architekt der Hochbahngesellschaft. Seine Bauten vieler Untergrund-Bahnhöfe — zuletzt noch auf der Strecke zur Krummen Lanke — sind in ihrer Art musterhaft. Besonders gut wirkt darin die Scheidung und Verbindung vom Stein, Eisen und Holz. Von den Jahrzehnten des Jugendstils bis heute hat Grenander immer teilgenommen an den lebendigsten Interessen der Zeit; die Gestaltung des Architekten aber war stets besonnen und beruhigt durch Tradition. Wäre alles so gut wie das, was Grenander in Großen und Kleinen gebaut hat, so stünde es besser um das Stadtbild Berlins. K. Sch.

JEAN LOUIS FORAIN †

Fast achtzigjährig ist der bekannte, in Paris populäre Zeichner und Karikaturist Forain gestorben. Er begann, erregt von den Radierungen Goyas und fortgerissen vom Beispiel Manets und Degas', auf der Straße zu zeichnen und wurde dann Mitarbeiter des „Monde Parisien" der „Revue Illustrée", des „Journal Amusant", der „Vie Parisienne", des „Rire", des „Figaro", des „Echo de Paris" und anderer verbreiteter Zeitungen und Zeitschriften. Seine Zeichnung ist aufrichtig, aber nicht frei von Zweideutigkeit und Pikanterie; sein andeutender Stil, der immer viel Papierton sehen läßt, täuscht eine nicht immer ganz echte Sicherheit vor; er ist in Wahrheit zaghaft und beherrscht die Form nur ungefähr. Doch verstand Forain, sein Tasten klug zu verbergen. Bis in die Mitte der achtziger Jahre widmete er sich der Radierung, dann griff er zur Lithographie, die damals wieder in Aufnahme kam. Um 1910 begann er von neuem zu radieren. Die Stoffe bot das Pariser Leben dar. Auf den Spuren Daumiers versuchte er sich auch in Gerichtssatiren. Zuletzt verirrte er sich in biblischen Szenen. K. Sch.

NEUE BÜCHER

Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei, Band VIII: Jan Gossart und B. van Orley. Paul Cassirer, Berlin 1930.

Was nützt alle Methode und wissenschaftliche Ambition in der Kunstgeschichte, wenn nicht ein begabtes Auge und ein durchdringender Verstand vorhanden? Und kommt zu diesen seltenen Voraussetzungen die noch viel seltenere, daß eine Persönlichkeit mit einem scharfen geistigen Profil am Werke ist, so dürfen wir getrost etwas Ungewöhnliches erwarten. — Max J. Friedländer hat zum Jahresende den VIII. Band seiner altniederländischen Malerei, der über Gossart und van Orley handelt, erscheinen lassen und damit das zweite Drittel seiner groß angelegten Monographienreihe zur Geschichte der altniederländischen Malerei vollendet. Der Typus von Monographie, den er mit diesem Werk geschaffen, ist von verblüffender Einfachheit, ja Selbstverständlichkeit und dennoch ungewöhnlich sowohl durch die Durchsichtigkeit im Aufbau der Erkenntnisse wie auch durch die Art, den Leser zu führen: Der Autor läßt ihn mitarbeiten auch an den kleinsten Ergebnissen. Es werden keine Ideen als Plakate in dieser geistigen Werkstatt angeschlagen, sondern alle Erkenntnis ist unmittelbar aus der Beobachtung der Objekte gewonnen. Eine zuverlässigere Art der Forschung als diese gibt es nicht.

Daß Friedländer ein von unten aufbauender Historiker ist, beweist wieder dieser sein VIII. Band. Wie viel ist über „Manierismus" in den letzten zehn Jahren geschrieben worden! Hier endlich die Aufdeckung einer entscheidenden Tatsache: daß Gossart schon um 1503 als Begründer (oder Mitbegründer) des Antwerpener Manierismus auftritt in dem bisher „Herri met de Bles" zugeschriebenen Lissaboner Flügelaltar mit der heiligen Familie. Dadurch verschiebt sich das ganze Bild seiner Entwicklung. Was bisher als früh angesehen wurde: das Malvagna-Triptychon und die Londoner Anbetung der Könige, rückt nun mehr in die Mitte, unmittelbar hinter die italienische Reise von 1508, und die Wirkungen derselben werden ganz anders deutlich und überaus fein psychologisch motiviert. Überflüssig, das Treffsichere, die vorzüglichen Formulierungen in Friedländers Charakteristik der Persönlichkeit Jan Gossarts hervorzuheben.

Auch von B. van Orley, dessen Werke Friedländer bereits 1908 und 1909 in zwei großen Jahrbuchaufsätzen zusammengestellt hat, entsteht ein viel umfangreicheres und durchgegliederteres Bild. Friedländer ordnet das Werk des Meisters in vier Epochen, von denen die dritte, durch den Hiobsaltar gekennzeichnete (1521—1526) als die interessanteste und schicksalsreichste erscheint durch Orleys Begegnung mit drei stärkeren Künstlerpersönlicheiten: Gossart, Raffael und Dürer. Ihre verschiedenartigen Einflüsse werden formal und psychologisch höchst feinsinnig aufgespürt und analysiert. Orley endet als gefeierter Tapisseriezeichner und Leiter einer großen Werkstatt und gelangt in dieser „zwitterhaften" Kunst zur glücklichsten Entfaltung seiner dekorativen Begabung. — Ein kurzes Schlußkapitel handelt noch von den wenig bekannten Mitgliedern der Brüsseler Malerfamilie van Coninxloo, deren eines: Pieter von Friedländer vermutungsweise mit dem Meister der Magdalenen-Legende identifiziert wird. Jakob Rosenberg

Jules Destrée, Rogier de la Pasture — van der Weyden. Text- und Abbildungsband 4°. Van Oest & Co., Brüssel 1930.

Im Brennpunkt der Rogier-Forschung steht immer noch das Flémalle-Meister-Problem: Ist der Flémalle-Meister identisch mit Robert Campin, dem urkundlich überlieferten Lehrer Rogiers? Wenn ja (was heute auch Max J. Friedländer für das Wahrscheinlichste hält), wo ist die Grenze zwischen dem Werk des Lehrers und dem des Schülers zu ziehen, die sich in einzelnen Schöpfungen fast untrennbar nahe stehen? Der Kampf um diese Fragen ist neuerdings in Belgien selbst besonders heftig entbrannt, nicht ganz unabhängig von politischen Empfindungen. Zwei Parteien stehen sich gegenüber: eine wallonische, die die Schule von Tournay mit Robert Campin an der Spitze und seinem bedeutendsten Schüler Rogier nicht preisgibt — und eine flämische, die der Tournayer Schule ihre Bedeutung nimmt, indem sie Robert Campin bzw. den Flémalle-Meister ins Nichts zurückfallen läßt, seine Werke Rogier gibt und Rogiers künstlerischen Werdegang erst von seinem Aufenthalt in Flandern ab rechnet. Der Tatbestand ist recht kompliziert, nicht nur durch das Werk, auch durch Urkunden. Der Verfasser gehört zur wallonischen Partei, die starke Argumente auf ihrer Seite hat, als stärkstes wohl dieses, daß in der Mehrzahl der Werke des Flémalles eine andere künstlerische Persönlichkeit spricht als Rogier. In dem etwas breit geratenen Buche, das vorwiegend einen kompilatorischen Charakter hat, werden sorgfältig alle Urkunden in Faksimile und Übersetzung zusammengetragen und bei ihrer Erörterung die französischen und belgischen Autoren besonders gründlich zitiert. Schwächer als dieser, die Lebensnachrichten behandelnde Teil ist der über das Werk, wo des öfteren ohne überzeugende Gründe Zweifel ausgesprochen werden (so bei der Haager Kreuzabnahme, den beiden weiblichen Heiligen in Berlin u. a.) und man ein eindringendes stilkritisches Urteil vermißt. Wertvoll ist der Abbildungsband trotz einiger Fehler. Hier sind reichlicher als in den bisherigen Werken die Rogier und seinen Kreis betreffenden Bilder in 156 großen Lichtdrucken reproduziert. Jakob Rosenberg

Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926. Herausgegeben von Heinz Braune und Erich Wiese. Alfred Kröner Verlag in Leipzig.

Wenn Schlesien früher in der zusammenfassenden wissenschaftlichen Bearbeitung seiner alten Kunstwerke anderen deutschen Gebieten gegenüber zurück war, so hat es in den Jahren seit dem Krieg diesen Vorsprung rasch und reichlich eingeholt. Um die vorliegende monumentale Veröffentlichung dürfte manche Provinz es beneiden. Sie bringt die Werke, die 1926 auf der Breslauer Ausstellung vereinigt waren, in ausgezeichneter Wiedergabe und mit einem kritischen Katalogtext, der in jeder Zeile die Erfolge emsiger Forschung erkennen läßt. Braune und Wiese — der letztere hat in der

Hauptsache die wissenschaftliche Bearbeitung übernommen — sind an die Sammlung des Materials herangegangen nicht im Streben nach Vollständigkeit, sondern stets mit dem Blick auf das Ganze und das Wesentliche der schlesischen Kunst. Darum gewinnt auch der Laie aus ihrem Werk einen klaren und charakteristischen Überblick über das Beste, was dieses keineswegs abgelegene, nur allzulange unbekannte Gebiet an Schöpferischem zur deutschen Kunst beigetragen hat. Nach Böhmen und nach Franken und ebenso nach Norden, zur Ostseeküste, ergeben sich Verbindungswege. Aber immer hat Schlesien seine eigenen Meister und seine bodenständige Sprache auch in der Kunst. Und um die wenigen Werke, die schon früher zu Ruhm gelangt waren, wie das Juwel der „Schönen Madonna" des Breslauer Museums, stellt sich nun ein Kreis trefflicher Arbeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, die den Wert dieses Grenzgebiets, das Wachsen und Blühen seiner Kunst, erst verständlich machen. Man darf hoffen, daß das ausgezeichnete Werk nicht bloß die Forschung und die Denkmalpflege befruchten, sondern auch im allgemeinen Bewußtsein ein neues Bild von der mittelalterlichen Kunst im Osten Deutschlands schaffen wird. So würde sich die Aussicht eröffnen, daß auch die Schätze des schlesischen Barock einmal ebenso sachkundig und großzügig erschlossen werden könnten. Th. Demmler

Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover.

Band I: Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle. Mit 523 Abbildungen. Herausgegeben von der Direktion der Kunstsammlungen (Direktor Dr. Alexander Dorner). Im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Berlin 1930.

Nachdem in den letzten Jahren die Kunstsammlungen der Provinz Hannover unter ihrem Direktor Dorner eine durchgreifende Umgestaltung erfuhren, ward die Herausgabe eines Kataloges notwendig. Was Dorner jetzt vorlegt, ist ein imposantes Katalogwerk, und wenn auch der zweite Band, der die Bildwerke und die Schätze des Kunstgewerbes behandeln soll, erschienen sein wird, hat man eine vollständige Publikation des ganzen schönen hannoverschen Kunstbesitzes in der Hand, eines Besitzes, der heute immer noch nicht genügend bekannt ist und durch diese mustergültige Veröffentlichung nun wohl die gebührende Beachtung finden wird. Denn das Provinzialmuseum umfaßt nicht nur eine ausgezeichnete Sammlung spätmittelalterlicher nordwestdeutscher Malerei, sondern auch organisch wirkende Sammlungen von Bildern des siebzehnten, achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.

Der Katalog, im Format annähernd dem Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums entsprechend, bildet von den Gemälden der alten Meister jedes Stück, von denen der neueren Meister die wichtigsten ab in klaren, scharfen Reproduktionen. Die Bildbeschreibung beschränkt sich daher mit Recht auf die Farbbeschreibung jedes Gemäldes, unpedantisch, ohne Systematik nach Farbtabellen, sondern individuell den jeweiligen Farbeneindruck und die Malweise beschreibend. Knappe, aber erschöpfende Angaben über Material, Größe und Signaturen, Entstehungszeiten und Herkunft, Erwähnungen in der Literatur, Begründung der Zuschreibung und über Reproduktionen ergänzen diese Beschreibung, der natürlich bei jedem Künstler die notwendigen biographischen Notizen vorangehen.

In einem Vorwort erzählt Dorner auf wenigen Seiten alles Wichtige und Wissenswerte über die Geschichte seines Museums, das aus vier verschiedenen Sammlungen (der Galerie des Vereins für die öffentliche Kunstsammlung, dem Welfenmuseum, den Kunstsammlungen der Provinz und der Modernen Galerie der Stadt) langsam zu einem organischen Gebilde zusammenwuchs. Wie dieser Organismus lebendig weiterentwickelt wird, sieht man an den Erwerbungen der letzten Jahre.

Der Katalog ist sehr gut gearbeitet, hervorragend ausgestattet und ausgezeichnet gedruckt. Man kann der Stadt und Provinz Hannover zu dieser Veröffentlichung aufrichtig gratulieren und wünscht sich, daß alle guten Museen in der Lage wären, ihren Kunstbesitz in wissenschaftlich so guter und künstlerisch so wirksamer Weise zu veröffentlichen.

E. Waldmann

Paul Zucker: Die Entwicklung des Stadtbildes. Aus: Die Baukunst. Herausgegeben von Dagobert Frey. Drei Masken Verlag, München 1929.

Joseph Gantner: Grundformen der europäischen Stadt. Verlag Anton Schroll, Wien 1928.

Gantner gibt eine historisch-systematische Gliederung, Zucker, wie schon aus dem Untertitel „Die Stadt als Form" hervorgeht, „eine Typologie, die lediglich vom optisch und räumlich Erfaßbaren ausgeht". Daß beide Autoren dabei im Großen die gleichen Grundtypen finden, ist klar: Landschaftliche und architektonische Elemente bestimmen das Stadtbild. Beide Bücher sind ausgezeichnet wissenschaftlich fundiert und mit guten Abbildungen versehen. Gantners Buch, das aus einer Dissertation hervorgegangen ist, wendet sich mehr an die Fachkreise, während Zuckers Buch in seiner knappen Form besonders geeignet erscheint, auch dem Laien Verständnis des Wesens des Stadtbilds und Anregung zu eigener Betrachtung zu übermitteln.

Annina Rosenthal

Bayrische Kunstgeschichte. Bd. II: Fränkische Kunst von Joseph Maria Ritz. 210 Seiten mit 109 Abbildungen. Verlag Knorr & Hirth, München. Geh. 6,50 M., Leinen 8 M.

Es gibt wohl eine altbayrische, eine fränkische, schwäbische, mittelrheinsche, aber keine bayrische Kunstgeschichte. Man stelle sich das Monstrum einer preußischen Kunstgeschichte vor, die mittelrheinische, niederrheinische, niedersächsische und andere niederdeutsche Kulturgebiete vereinigen müßte. Ich bin sicher, daß die verdienstvollen Bearbeiter Karlinger und Ritz für diese historische Verfälschung, heutige Landesgrenzen statt der gegebenen Stammesgrenzen zu setzen, nicht verantwortlich zu machen sind. Aber warum haben sie nicht dagegen protestiert, als man ihnen zumutete, den Begriff des Fränkischen so lange zu kneten, bis auch für die Rheinpfalz noch ein Platz blieb, als man ihnen an der Neuulmer Donaubrücke Halt gebot, statt dessen sie nötigte, Bayrisch-Schwaben aus seinem schwäbischen Zusammenhang zu reißen und es mit Altbayern zu verkoppeln?

Schade, daß die lohnende Aufgabe einer „Kunstgeschichte nach Stämmen" nicht aufgegriffen wurde. Sie hätte ganz

anders angefaßt werden müssen. Man erwartet, daß man in einer fränkischen Kunstgeschichte etwas Spezifisches von Landschaft und Stadtbild, von Wohnhaus und Dorfkirche, das Besondere von Entwicklungstempo und Entwicklungsspannung zu hören bekommt. Wir wollen doch in diesem Zusammenhang über Dürer nicht das wissen, was in jeder Kunstgeschichte steht, sondern etwas über das Fränkische bei ihm (und wer wollte es leugnen!). Überhaupt schneiden die großen Schöpfungen fast überall besonders schlecht ab (man lese nur, was S. 45 über die Bamberger Plastik gesagt wird). Und auch von dem „Schimmer der Einheit" ist wenig zu spüren.

Wertheimer

Neuzeitlicher Verkehrsbau. Herausgegeben von H. Gescheit und K. O. Wittmann. Verlag Müller und J. Kiepenhauer G.m.b.H., Potsdam 1931.

Auf 334 größtenteils ganzseitigen Abbildungen werden die Bauten für elektrische Schnellbahnen, Wasserkraftwerke und Schleusen, Garagen und Flugplätze vorgeführt. Der Eisenbahnbau ist merkwürdigerweise nur durch Bourgeois' Brüsseler Bahnhofentwurf und das Empfangsgebäude des Bahnhofes Meißen von Wilhelm Kreis vertreten. Auch sonst ist die Auswahl oft ein wenig zufällig, einige utopische Entwürfe wären wohl besser weggeblieben. Im Ganzen aber geben die ausgezeichneten Abbildungen, Grundrisse und Schnitte zusammen mit dem kurzen erläuternden Text einen recht guten Überblick dieses wichtigen Gebiets der neuen Baukunst.

Wolfgang Herrmann

Käte Laserstein: Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung. 12. Band der „Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur"; herausgegeben von Paul Merker und Gerhard Lüdtke. 80 Seiten Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1931.

Es war ein glücklicher Gedanke, zu untersuchen, wie Gestalt und Wesen des bildenden Künstlers dem Dichter erscheinen. Und diese Studie ist um so willkommener, als die Forschung bisher den Vorwurf wenig behandelt hat. Darum ist es auch der Verfasserin nicht zu verargen, daß sie uns manches an tiefer Durchdringung des Stoffes schuldig bleibt. Wir erfreuen uns lieber des reichen und klar gegliederten Materials, das mit Heinses „Ardinghello" anhebt und bis in die unmittelbare Gegenwart führt. Er bietet in seiner bunten Fülle einen reizvollen Beitrag zur Psychologie des Künstlers und zu dem gerade heute aktuellen Thema: Künstler unter sich.

Emil Utitz

Der Entdecker von Pergamon Carl Humann. Herausgegeben von Carl Schuchhardt und Theodor Wiegand. 29 Abbildungen. Berlin, G. Grote.

Ein Huldigungsband für den großen Forscher und Finder, Ausgräber und hervorragenden Menschen. Man hat, mit Recht, seine drei Berichte über die Geschichte seiner drei pergamonischen Feldzüge abgedruckt. Ergänzt wird das Bild, das man aus diesen Berichten gewinnt, durch eine als Einleitung geführte Charakteristik aus der Feder Alexander Conzes und durch eine Schilderung seines Mitarbeiters Carl Schuchhardt; alles große Leute auch ihrerseits. Humanns Bericht über die Burg des Tantalos und seine Plauderei über türkische Sprache beschließen den gut gedruckten und mit schönen Abbildungen gezierten Band. Die Tätigkeit Wiegands und die Arbeit am Pergamon-Museum steht zwischen den Zeilen.

E. W.

Stern und Blume. Von Otto Pankok. Mit 150 Abbildungen. Herausgegeben und verlegt vom Freihochschulbund Düsseldorf, 1930.

Mit den 150 Abbildungen weiß der Maler zwar zu überzeugen, daß er gewisse Gaben für das Skurrile der Erscheinung besitzt, nicht aber, daß er diese Gaben nun auch zu disziplinieren vermag. Wo es am besten geglückt ist, drängt sich einem der Name van Gogh gewaltsam auf. Mit dem Text, der aus Tagebuchblättern, aus Einfällen und Notizen besteht, überzeugt der Schriftsteller überhaupt nicht. Über genialische Gesten, Gedankenarmut und Zeitungsdeutsch kommt der schreibende Maler nirgends hinaus.

K. Sch.

Roß und Reiter. Ihre Darstellung in der plastischen Kunst. In Gemeinschaft mit Robert Diehl herausgegeben von Albrecht Schaeffer. Mit 37 Bildtafeln. Im Insel-Verlag, Leipzig 1931.

Eine geistvolle Einleitung, in der das Dichterische das beste ist, 37 Bildtafeln von Kunstwerken, die das Pferd und den Reiter verherrlichen, und kenntnisreiche Erläuterungen zu diesen Bildtafeln von Dr. Robert Diehl. Das Ganze in der guten Form, die bei den Büchern des Insel-Verlags selbstverständlich geworden ist. Anlaß scheint eine Liebhaberei gewesen zu sein. Das gibt dem Buch einen eigenen Reiz, eine schöne Leichtigkeit — und einen gewissen Mangel an Gewichtigkeit.

K. Sch.

Ludwig Justi: Von Corinth bis Klee. Mit 96 Abbildungen. Verlag von Julius Bard, Berlin.

Ein Buch über deutsche Malkunst im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, als ein Führer durch die Nationalgalerie — lies „Kronprinzenpalais" — gedacht. Die französischen Impressionisten und Max Liebermann sind mit behandelt. Im Titel ist also Tendenz. Die ist auch im Text; überall. Aber das erwartet man auch nicht anders. Im ganzen ist es ein sehr fleißiges und eifriges Buch. Ob es ein guter Führer durch die Galerie geworden ist, das ist eine Frage des Vertrauens. Man muß das Buch sehr kritisch lesen; wer es aber kritisch zu lesen versteht, für den lohnt sich die Lektüre nicht mehr. Am besten nimmt man die Arbeit als Rechenschaftsbericht. Wenn man aber das tut, so wird man unwillkürlich zum Kritiker der Galerie.

K. Sch.

Louis Réau: Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie. Paris, Librairie Larousse, 1930.

Dem vor einiger Zeit bei Teubner erschienenen Handwörterbuch hat das Dictionnaire eine reichere Fülle von Stichwörtern voraus. Doch begnügt es sich meist mit Worterklärungen, ohne auf geschichtliche oder technische Zusammenhänge hinzuweisen. Die Übersetzung der termini technici ins Italienische, Spanische, Englische und Deutsche hat nur für gute Kenner der französischen Sprache Sinn. Für eine Neuauflage wäre deshalb ein fremdsprachlich-französisches Schlagwortregister geboten. Im übrigen bleibt

die Aufgabe nach einem umfassenden kunstgeschichtlichen Wörterbuch nach wie vor zu lösen. Scharf

Henri Clouzot: Tableaux-Tentures de Dufour et Leroy. Paris, Librairie des arts décoratifs.

Dufour et Leroy, die Gründer und Inhaber einer der führenden Tapetenfabriken in Paris, haben zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Papiertapeten als Wandgemälde im klassizistischen Geschmack hergestellt und damit großen Ruf erlangt. Die Darstellungen ihrer großfigurigen Kompositionen, die zuerst in Grisaille, später mehr und mehr in Farben gedruckt wurden, hatten vorwiegend mythologischen Inhalt. Die Publikation Clouzots führt eine Anzahl von Hauptwerken der Tapetenkunst dieser Zeit in vorzüglichen Reproduktionen vor. Scharf

Henry Nocq et Carle Dreyfus: Tabatières, Boites et Étuis, orfèvreries de Paris, XVIIIe siècle et début du XIXe siècle des collections du Musée du Louvre. Paris, Les éditions G. van Oest, 1930.

Die Reihe der Louvrepublikationen wird durch den vorliegenden Band auf das glücklichste weitergeführt. Bekannterweise besitzt der Louvre eine der bedeutendsten Sammlungen französischer Tabatieren und Dosen, von der nun die beiden Verfasser eine sehr sorgfältig und mit gutem Kennerblick getroffene Auswahl vorlegen und deren kritischer Katalog bei jeder Beschäftigung mit dieser Materie wird herangezogen werden müssen. Künstlerpersönlichkeiten wie Sageret, Tiron, Barrière, Frémin, Blarenberghe, Roncel, Drais, Vachette sind mit signierten und datierten Werken vertreten und heben sich durch ihre Eigenart von anderen deutlich ab. Leider kann das günstige Urteil nicht auch über die Abbildungstafeln gefällt werden. Sie geben zwar die wichtigsten Stücke in Aufnahmen von allen Seiten wieder, aber der als Reproduktionsverfahren gewählte Lichtdruck verunklärt zuweilen die Konturen der subtilen Erzeugnisse der Goldschmiede und Ziseleure. Scharf

Pierre Lavallée: Le dessin français du XIIIe au XVIe siècle. Paris, Les éditions van Oest, 1930.

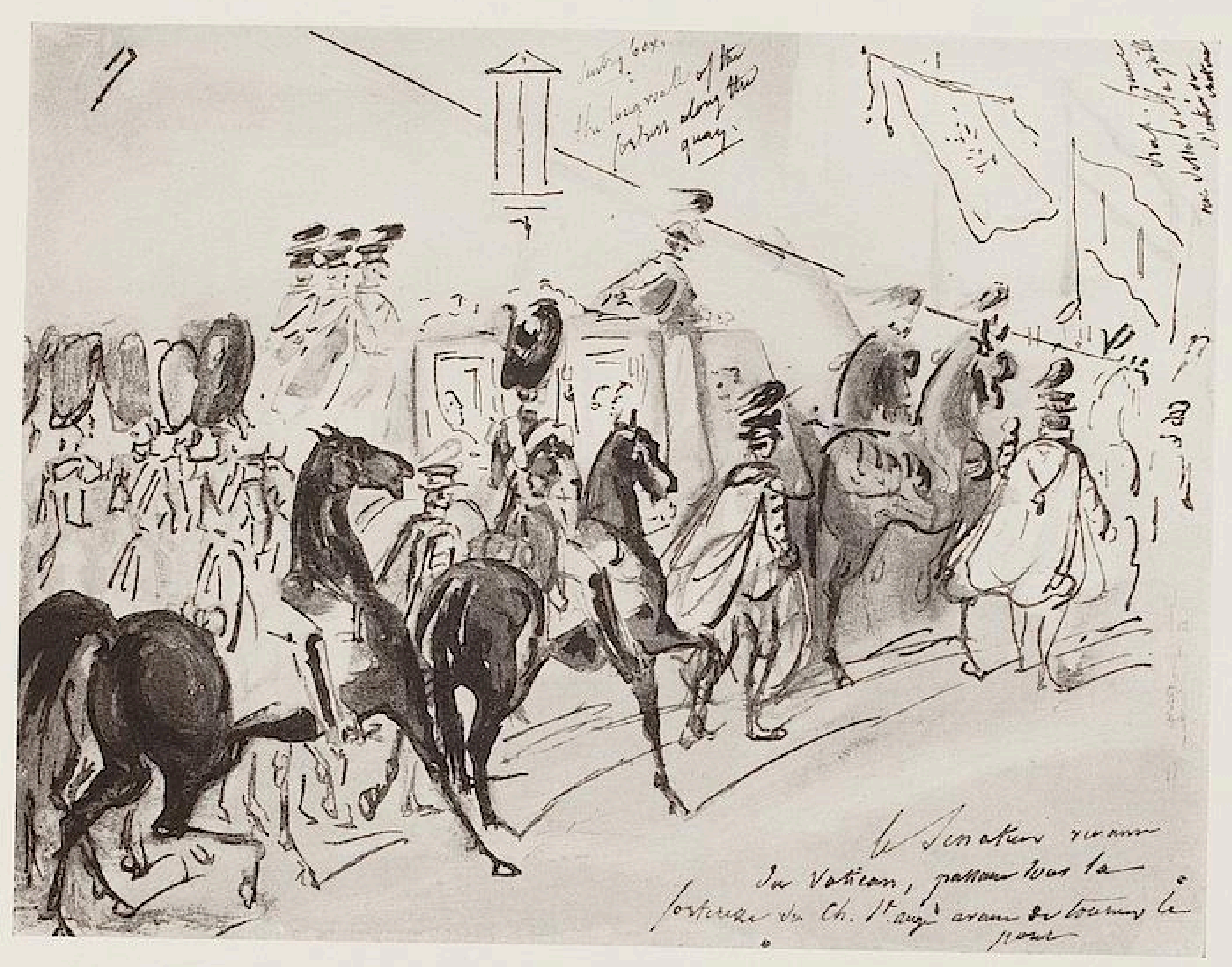
Die Entwicklung der Zeichenkunst in Frankreich vom dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert, in ihrer Erforschung erschwert durch mangelnde Materialerhaltung, hat in Lavallée einen sehr verständnisvollen Bearbeiter gefunden. Der mit der Materie ausgezeichnet vertraute Verfasser vermittelt einleitend einen guten Überblick über das Gebiet und gibt mit großer Ausführlichkeit einen kritischen Kommentar zu den sehr gut gewählten Beispielen, die auf 80 Lichtdrucktafeln vorzüglich reproduziert wurden. Besonders breiten Raum nimmt die französische Bildniszeichnung, die ihre Hauptvertreter in den Clouets und Dumonstiers gefunden hat, ein. Kunstgeschichtlich harren hier noch viele Fragen über Ursprung und Ausbreitung des internationalen höfischen Porträtstils des sechzehnten Jahrhunderts der Klärung. Auch von den Manieristen, besonders von Bellange, konnte der Autor eine sehr instruktive Auswahl vorlegen. Eine dankenswerte Veröffentlichung. Scharf

Emil Ludwig: Schliemann of Troy. London und New York, Putnam 1931.

Diese Biographie, die im Herbst dieses Jahres auch in deutscher Sprache erscheinen soll, unterscheidet sich von allen ähnlichen Arbeiten Ludwigs grundsätzlich dadurch, daß in ihr nicht aus der Gruppierung und Bearbeitung bereits bekannter historischer Dokumente ein Charakterbild gestaltet ist, sondern daß hier nie benutztes, im Besitz von Schliemanns Witwe befindliches Material zum ersten Male durchforscht und nutzbar gemacht wurde. Viele Tausende von Dokumenten aller Art, Tagebuchblätter, Briefe (darunter viele sehr aufschlußreiche von Virchow und Gladstone) hat der Verfasser gelesen und manches davon abgedruckt.

Schliemann war zeitweise so gut wie vergessen. Der leidige Streit um die Bedeutung seiner Taten, dieses entwürdigende Gelehrtengezänk, bei dem das Tun eines „Dilettanten", des Hauptmanns Böttichers, doch beinahe der widerwärtigste Punkt bleibt, ließ Schliemanns Ruhm nach seinem Tode schnell verblassen, besonders als die auch von Schliemann geplante, aber von Sir Arthur Evans dann geleistete Ausgrabung Kretas und seiner minoischen Kultur in den Mittelpunkt des gelehrten Interesses rückte. Nun, Evans hat Ludwigs Buch ein sehr schönes Vorwort beigegeben. Heute, wo man zeitlich genügend Abstand gewonnen hat, weiß man, daß Schliemanns zu seinen Lebzeiten zuerst in England, dann von Virchow voll gewürdigte Leistung unvergänglich ist. Ihm vorzuwerfen, er hätte Troja nicht methodisch gegraben, ist ungerecht; die Methode wurde erst einige Jahre später, in Samothrake und Olympia, von den Deutschen begründet und entwickelt. Und wenn Schliemann glaubte, der eine von den goldenen Toten da in dem Grabe von Mykenæ wäre Agamemnon, was man heute nicht mehr glaubt — er hat ihn doch gefunden, gegen die Wissenschaft, genau wie er Troja, gegen die Wissenschaft, fand.

Es ist ein erstaunliches Leben, ganz abenteuerlich, und es ist gut, daß Ludwig auch die ersten vier Jahrzente, Schliemanns Kaufmannsdasein, so eingehend erzählt. Und er war ein ganz einziger Mensch, dies Gemisch aus Romantik und Realismus. Ludwig schildert stark, lebhaft und fein; neben Schliemann ist seine Frau, Sofia, die Griechin, die große Hauptfigur. Daß die Troja-Funde nach Berlin geschenkt wurden, ist Virchows Verdienst. E. Waldmann



OSCAR BANGEMANN, FARBIGER HOLZSCHNITT NACH EINEM AQUARELL VON CONSTANTIN GUYS

IM AUFTRAGE DES BRITISCHEN MUSEUMS. NACH FÜNFUNDZWANZIG DRUCKEN SIND DIE DRUCKSTÖCKE ZERSTÖRT WORDEN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

FRANK LLOYD WRIGHT

Die nähere Bekanntschaft mit diesem oft schon genannten amerikanischen Architekten in einer Kollektivausstellung der Akademie war sehr interessant. Wright ist ein ungemein begabter Architekt. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man ihn den Hauptanreger der jungen Architektenschule — nicht nur in Amerika, sondern im Abendlande — nennt. Um ein Beispiel für viele zu geben: Erich Mendelsohn verdankt ihm Entscheidendes. Es scheint aber, als ob Amerika das Konstruktive dieser Begabung nicht recht zu schätzen wüßte. Es hat ihm zwar Aufgaben gegeben, nicht aber jene Resonanz gesichert — in Zustimmung oder Ablehnung —, die solche Vorhutnaturen brauchen. Darum hat sich eine anfangs noch verborgene Seite des Wrightschen Talents übermäßig entwickeln können. Es ist eine Lust an großen Idealentwürfen, an einer Architekturromantik auf dem Papier, an architektonischen Wunschträumen fast phantastischer Art. Da diese Entwürfe zeichnerisch raffiniert, artistisch, ja fast märchenhaft im Vortrag sind, erscheinen die Wüstenarchitekturen — die an Haziendabau, Indianerprimitivität usw. erinnern — hier und dort wie Riesenillustrationen zu Flauberts „Salambo" oder dergleichen. In dieser Ausstellung wird der Beweis geführt, wieviel heimliche Romantik, wieviel Symbollust in der schmucklosen, konstruktiven Bauweise der Modernsten verborgen liegt. Beton- und Stahlskelettromantik! Ob dieses nun eine künstlerische Konsequenz oder eine paralysierende Inkonsequenz des „neuen Stils" ist, darüber wird uns nur die Zeit belehren können. Daß eine solche Schicksalsfrage aber gestellt wird, beweist die Bedeutung der Ausstellung. Frank Lloyd Wright ist wirklich das, was man einen Exponenten der Zeit nennt.

K. Sch.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Im Monat der Nemes-Auktion ist der Münchner Kunsthandel mit einer Reihe bedeutsamer Ausstellungen hervorgetreten. Julius Böhler hat seine Oberlichträume einer Ausstellung altvenezianischer Malerei geöffnet, die in rund achtzig gewählten, durch Handzeichnungen ergänzten Bei-

spielen aus dem vierzehnten bis achtzehnten Jahrhundert Charakter und Entwicklung dieses Kunstkreises veranschaulicht. Ihre Höhepunkte hat die von der Malerei des Trecento (Guariento di Arpo, Lorenzo de Veneziano) über den engeren und weiteren Kreis um Bellini (Francesco Bissolo, Cima da Conegliano), über Crivelli, Giovanni Mansueti zu Tizian und Tintoretto und weiter bis zu Tiepolo, Canaletto, Bellotto führende Schau in dem Bildnis eines jungen Mannes von Alvise Vivarini, in dem menschlich einfachen Frauenbildnis von wundervoller zeichnerischer Klarheit der Malerei, das mit Recht Carpaccio zugeschrieben wird, in einem Frauenbildnis von Tizian, einem Männerporträt und der großartigen Madonna der Familie Cornaro, die das Malertalent Tintorettos schön vergegenwärtigen, in Antonio Canales lavierter Federzeichnung des Piazzo di S. Giacomo di Rialto und in der Rialtobrücke von Guardi, einer Vedute hervorragender malerischer Qualität aus seiner mittleren Schaffenszeit. Von hohem Interesse ist ferner das eigentümlich nordisch anmutende Bildnis des Markgrafen Albert von Brandenburg, ein 1508 datiertes und signiertes Werk von Dürers venezianischem Freunde Jacobo de'Barbari, das Bildnis eines venezianischen Magistrats in weinrotem Damastkleid mit schwarzer Schärpe und schwarzem Barett, eine prunkende Malerei, die zu den besten Leistungen des Vincenzo Catena gehört. In einem „büßenden Hieronymus" darf man ein Spätwerk des Tizian bewundern, eine schöne, warme, volltönende Malerei, deren Wohlklang allerdings durch Restauration des Körpers etwas gestört wird.

Die Galerie Fleischmann hat eine Ausstellung „Das Bildnis der deutschen Renaissance" veranstaltet, die in rund fünfzig Gemälden das physiognomische Gesicht eines Volkes und einer Epoche vergegenwärtigt. Die Schau vereinigt nicht durchweg Meisterwerke der Malerei, obwohl auch diese nicht fehlen, aber sie läßt, was in einer Zeit der Photographenhybris nur heilsam sein kann, Wert und Sinn des künstlerischen Bildnisses neu und unmittelbar bewußt werden. Im künstlerischen Bildnis gibt es kein Zufälliges, die Wiedergabe des Zuständlichen greift über ins Sinnbildhafte. Das wird vielleicht nirgends deutlicher als in der strengen zeichnerischen Sachlichkeit deutscher Porträtisten, denen Kleid und Schmuck weniger zur Verfeinerung der Malhaut dienen als zur Bezeichnung des Menschen. Auf einige Werke hoher künstlerischer Qualität sei hingewiesen: auf das schwerlich mit Recht Dürer zugeschriebene männliche Bildnis aus der Sammlung Figdor, das anmutvolle, malerisch gesättigte Bildnis einer Fuggerin von Amberger, ein Gelehrtenbildnis von wundervoller menschlicher und künstlerischer Unmittelbarkeit, das wohl unbestritten Schaffner zugewiesen wird, auf das Porträt eines zarten Knaben im karminroten Wams von Jakob Seisenegger. Lucas Cranach d. J. ist mit einem sehr schönen Bildnis Georgs des Frommen von Brandenburg, der Lübecker Cranachschüler Johann Kemmer mit einem in seiner zeichnerischen Prägnanz bezaubernden weiblichen Bildnis vertreten. Einige Bilder wie das Burgkmair und Breu zugeschriebene Doppelbildnis, das weibliche Bildnis von dem älteren Cranach sind aus der Sammlung Rohoncz bekannt. Das Bildnis eines schwerblütigen Malerjünglings, das H. H. Neumann als ein Selbstbildnis des jungen Grünewald ausgegeben hat, wird auch gezeigt; seine geringe malerische Qualität rechtfertigt diese Zuschreibung nicht, auch kaum die Buchners an Burgkmair.

Das Haus L. Bernheimer zeigt Khmer- und Siamplastiken. Unter den rund hundert Werken, die der Katalog verzeichnet, befinden sich mehrere Köpfe brahmanischer Gottheiten und Buddhabilder des dreizehnten Jahrhunderts aus der Schule von Lopburi; sie gehören, was bildnerische Kraft betrifft, zum besten, was diese bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein reichende Schau vereinigt. Gleichzeitig wird eine Auslese hervorragender Textilien des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts aus Spanien, Italien, Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz und aus Persien gezeigt.

Eine in ihrer qualitativen Erlesenheit einzigartige Schau mittelalterlicher Miniaturen und Manuskripte hat das Antiquariat Jacques Rosenthal veranstaltet. Unter den Einzelminiaturen des hohen Mittelalters steht ein der Weingartener Buchmalerei stilistisch verwandtes doppelseitiges Blatt von monumentaler Größe aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an erster Stelle (Darstellung des heiligen Gregor als Schreiber und eines messelesenden Bischofs, vielleicht elsässisch). Hervorragend schön sind die italienischen Miniaturen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts (Neri da Rimini und eine Initiale in der Art des Lorenzo Monaco, toskanische, umbrische, bolognesische Miniaturen), ferner französische Blätter aus dem Livre d'Heures, und ein zu dem Sforza Book of Hours im British Museum gehöriges Blatt mit einer Anbetung, das die lombardische Buchmalerei auf ihrem Höhepunkte repräsentiert. Eine Auswahl von Miniaturenmanuskripten veranschaulicht die Entwicklung von der klösterlichen Handschrift (Tegernsee) über das Miniaturenmanuskript privater Werkstätten (Beispiele aus Frankreich, vierzehntes Jahrhundert) bis zu der dem Holzschnittbuch voraufgehenden volkstümlichen Miniaturenhandschrift des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die Galerie J. B. Neumann und Günther Franke hat aus ihren Beständen eine Auslese zeitgenössischer Kunst veranstaltet, in der Derain, Dufy, Heckel, Herbig, Klee, Kerschbaumer, Kirchner, Laurencin, Pascin, Marc, Macke, Nolde, Rouault, Kokoschka und Beckmann erscheinen. Lehmbruck ist mit fünf frühen Kunststeingüssen vertreten, unter anderen mit der wundervoll bewegten Badenden von 1914, Maillol mit der kleinen Haarbinderin, Haller mit zwei Bronzen, Barlach mit dem Holzrelief der Apfeldiebin. Von dem Münchner Bildhauer Karl Knappe ist eine Haltung und Charakter des Menschen ohne alle naturalistischen Details überraschend vergegenwärtigende Liebermannbüste ausgestellt. Außerdem wird in großenteils seltenen Drucken Graphik von Delacroix, Corot, Manet, Cézanne, Lautrec, Picasso usw. gezeigt. Mit einer Darbietung ähnlicher Art tritt die Galerie Caspari hervor. Im Mittelpunkt der Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen von Degas, Signac, Seurat, Rodin, Maillol, Derain, Pascin, Matisse und Picasso vereinigenden Schau stehen Bilder von Kokoschka, die im wesentlichen frühere Eindrücke bestätigen.

Hans Eckstein

DIE DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN BELGRAD UND ZAGREB,

die die Deutsche Kunstgesellschaft durch Alfred Kuhn in diesen Frühjahrsmonaten veranstalten ließ, waren ein Erfolg. Von den 354 verkäuflichen Objekten wurden 77 verkauft, darunter ein großes Aquarell von Corinth „Pavillon Mascotte", zwei Gemälde des Düsseldorfers Werner Heuser, ein Aquarell von Max Pechstein an die Stadt Zagreb, eine größere Anzahl von Plastiken in Bronze und Porzellan von Sintenis, Barlach, Scheurich, Scharff und endlich Aquarelle und graphische Blätter von Barlach, Corinth, Heise, Herbig, Jaeckel, Kokoschka, Kollwitz, Liebermann, Meid, Orlik, Pechstein, Sintenis, Slevogt, Unold. Die Deutsche Kunstgesellschaft schenkte dem Museum Prinz Paul in Belgrad ein Bild „Gemüsekorb" von Karl Hofer.

Während der Dauer der Ausstellung erschienen in den serbischen und kroatischen Zeitungen Aufsätze über die Ausstellung und über Themen der deutschen Kunst, Architektur und Kultur. Besonderes Interesse erregte die Architekturabteilung, an deren Zusammenstellung Max Taut mitgearbeitet hatte.

Beide Ausstellungen in Belgrad und Zagreb waren systematisch aufgebaut und zeigten die Entwicklung vom Impressionismus bis zu Grosz, Dix und den Abstrakten. Der eigentümliche Charakter der deutschen Kunst wurde nicht verwischt, sondern unterstrichen. Vielleicht war es gerade diese Methode, die den Erfolg herbeiführte.

AUSSTELLUNG BADISCHE SEZESSION IN STRASSBURG

Zum erstenmal seit dem Krieg hat eine deutsche Künstlervereinigung geschlossen in Straßburg ausgestellt. Die Stadt hatte eingeladen und keine Mühe gescheut. Das Gebäude der Orangerie wurde zur Verfügung gestellt, ein Katalog in französischer Sprache ist erschienen, offizielle Eröffnung, auf dem Kleberplatz hängen Transparente: Exposition Badische Sezession. Es genügt, diese vierte Ausstellung der Badischen Sezession durch ein paar Namen zu charakterisieren: Hofer, Kanoldt, Meid, Schlichter, E. R. Weiß, Haueisen, Heinrich, Wolf, Fuhr, Burte, Strübe — und von den Plastikern: Albiker und Gerstel.

K. Martin

LIEBERMANN IN DER NATIONAL GALLERY

Die National Gallery in London, in der Max Liebermann bisher nur durch eine Studie „Pferdeknechte im Meer" — eine Leihgabe des Malers Sir William Rothenstein — vertreten war, hat die erste Fassung der „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen" von Bruno Cassirer erworben. Dieses Bild befand sich zuerst in der Sammlung J. C. Ertel in Hamburg und kam dann zu Leo Lewin nach Breslau. Wie alle ersten Fassungen Liebermannscher Bilder ist es größtenteils, besonders im Landschaftlichen, vor der Natur gemalt, während die zweite Fassung — seinerzeit in der Sammlung Jul. Stern und 1916 bei der Versteigerung dieser Sammlung vom Nationalmuseum in Budapest erworben — im Atelier entstanden ist. Zwischen beiden Bildern steht eine Skizze, in der bereits die Änderungen der Komposition festgelegt sind, die das Budapester Bild von der ersten Fassung unterscheiden. Das Bild repräsentiert Liebermanns Kunst würdig in der englischen Galerie.

NEUES AUS AMERIKA

Die letzten Hefte der amerikanischen Kunstzeitschrift „Creative Art", die jetzt unabhängig vom englischen „Studio" erscheint, enthalten mehrere Aufsätze von J. Meier-Graefe: „Der Anteil Deutschlands zur europäischen Kunst". Meier-Graefe behandelt die Plastik des Mittelalters, sodann Dürer, Grünewald, Holbein, Cranach usw. und endlich die Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Bemerkenswert ist ferner ein Aufsatz von Frank Lloyd Wright über die „Tyrannei des Wolkenkratzers", worin er sich gegen diese Bauform ausspricht und ihr ein Ende prophezeit. Erwähnung verdient auch ein Aufsatz über die Sammlung Bliss. Joseph Delteil schreibt über den Tod Pascins. Über die Ausstellung in Venedig erscheint ein Bericht, dem eine Abbildung von Groß beigegeben ist. Waldemar George berichtet aus Paris über die Beckmann- und Kokoschka-Ausstellungen nach dem Leitmotiv: „Deutsche Malerei ist in diesem Jahr hier die Mode."

Im Detroit Institute of Art findet eine 150 Bilder umfassende Ausstellung moderner französischer Maler statt.

Durch van Diemen wurde ein Bildnis von Rubens aus der Sammlung des Herzogs von Meiningen an einen Sammler im Westen verkauft. Es ist der fünfte Rubens, der im Laufe der letzten Jahre durch van Diemen nach Amerika gekommen ist.

Baron von Oppenheim hielt hier einen sehr stark besuchten Vortrag über seine Ausgrabungen und sein Museum in der Numismatic Society.

Dr. Hermann Post (New York)

ROMANTISCHE MALEREI IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

VON

HANS ECKSTEIN

Die Ludwigsgalerie (Otto H. Nathan) in München hat unter Mitwirkung von Paul Cassirer eine Romantikerschau veranstaltet, der das Nebeneinander von Werken deutscher und französischer Meister ein eigenartiges Gepräge gibt. Romantik ist Sehnsucht nach einem Reich ohne Grenzen; sie lebt aus dem Gegensatz zwischen Begrenztem und Grenzenlosem, zwischen Individuum und Universum, zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Wirklichkeit und Traum — aus diesem Gegensatz und in ihm ist auch die von bedeutenden Empfindungen getragene Schönheit der Kunst der Romantik gewachsen. Was Blechen und Kersting, Overbeck und Caspar David Friedrich verbindet, so daß wir ihre Kunst zusammenfassend romantisch nennen, ist ein innerer Gehalt, der ihre Bilder beseelt, nicht eine gemeinsame Form. Die romantische Kunst steht nicht zwischen Klassizismus und dem malerischen Realismus eines Courbet als eine Kunst eigener Form, ein besonderer Stil, sondern als eine durch die Fülle geheimer innerer Kräfte zwanglos doch unverkennbar in sich verbundene Vielheit von Formen, selbstständig entwickelten wie eklektisch aus der Vergangenheit übernommenen. Vergegenwärtigt man sich einen Augenblick den gleitenden Charakter des Wesens der Romantik, ihre allseitig bewegende Kraft, so fallen die Bedenken, Delacroix und Corot neben Blechen und Friedrich zu stellen: man entdeckt das trotz aller durch Volkszugehörigkeit persönlichen Charakter und bildnerische Qualität bedingter Verschiedenheiten Verbindende: ihre Romantik. Wenn in dieser Ausstellung nicht nur Daumier, sondern auch Waldmüller und Menzel erscheinen, so läßt sich über die Abgrenzung streiten, aber es lassen sich gegen die Einbeziehung einer schönen, 1852 auf der Reise nach Wien entstandenen Gouache dreier Passagiere auf einem Donauschiff von Menzel oder von Waldmüllers Praterlandschaft von 1840 keine absolut zwingenden Gründe anführen. Auch in dem Realismus des jungen Menzel und Waldmüllers steckt ein Stück romantischen Geistes, freilich ohne die eindeutige bildhafte Ausprägung wie bei Friedrich, Carus, Géricault oder Delacroix.

Es ist das Eigenartige der Ausstellung in der Ludwigsgalerie, daß sie das zunächst als Wagnis erscheinende Nebeneinander deutscher und französischer Romantiker mindestens stellenweise zu schöner Einheit zusammenfügt. Es entstehen einige gute Zusammenklänge — etwa zwischen Ingres (Litho der Familie Gatteau, 1850) und Schnorr von Carolsfeld (Zeichnung einer weiblichen Figur), zwischen Blechen, der mit fünf Werken — darunter der vorzügliche Klosterhof mit Mönchen — vertreten ist, und Corots Landschaften, zwischen Th. Rousseau oder Millet und Blechen oder Spitzweg, von dem der „Osterspaziergang“ und das „Gelangweilte Modell“ gezeigt werden. Andrerseits aber steht die herbe, gefühlsgesättigte, etwas gedanklich beschwerte Malerei eines Caspar David Friedrich, etwa in dem bedeutendsten seiner hier gezeigten Bilder, den „Vier Lebensstufen“ Delacroix' wundervoller malerischer Fülle, wie sie sich hier vor allem in den „Frauen am Brunnen“ offenbart oder seiner pathetischen Wucht in dem Ölbild „Christus auf dem See Genezareth“ — eine kleine Dantebarke — völlig fremd gegenüber, obwohl die empfindsame Beseelung dort der vergeistigten sinnlichen Kraft hier an Intensität kaum nachsteht.

Den Umfang der Ausstellung und ihre Bedeutung bezeichnen „la soubrette à la fleure rouge“, ein vollgültiges Werk von Corot, um 1850/60 entstanden, das den ganzen Zauber seiner Palette vergegenwärtigt, die Bettler und die Kinder unter einem Baum von Daumier, das für Géricault sehr bezeichnende Bild „Ordonnanz“, Millet mit dem Pastell der Holzhacker, Th. Rousseau mit drei Landschaften auf der französischen Seite, auf der die Stärke des unmittelbar malerischen Ausdrucks und im allgemeinen die leitende künstlerische Qualität liegt. Unter den deutschen Romantikern steht Caspar David Friedrich mit den vier Lebensaltern, zwei zarten Aquarellen, einem Bild einer Stadt bei Sonnenuntergang und dem mit überhohem hellem Himmel für Friedrich überraschenden Sommerbild. Daneben erscheint Carus mit der „Kirche in Bodmin“, Georg Dillis mit zwei schönen Landschaften, Fohr, Horny, Josef Anton Koch mit der zweiten Fassung des Grimselpasses von 1832, dessen erste, sehr ähnliche, farbig etwas ruhiger gehaltene Fassung von 1813 aus dem Museum der bildenden Künste in Leipzig mit den Romantikerbildern im Glaspalast verbrannte. Auch Runge ist vertreten mit einer sehr schönen Bleizeichnung. Für Kersting ist das Bild des Malers Kügelgen im Atelier typisch; es gewinnt unsere Sympathie für den Maler von neuem. Rottmann kann sich neben Corot schwer behaupten.

KLEINE WÜNSCHE FÜR DIE BERLINER MUSEUMSINSEL

Dieses Mal sind es wirklich nur kleine Nebenwünsche — nicht prinzipielle, die die Baupolitik betreffen; es sind Wünsche, die so im Vorbeigehen laut werden.

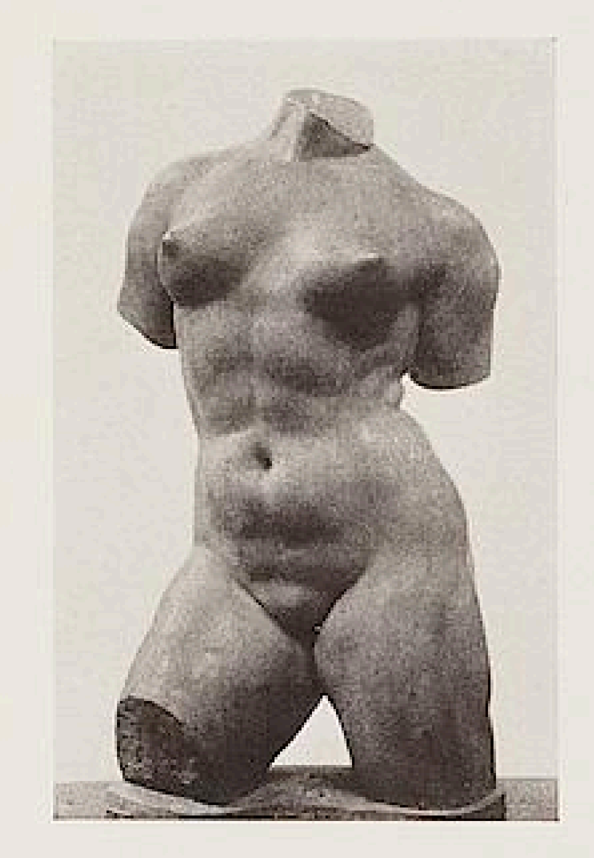
Erstens: Der obere Aufbau des Alten Museums ist an der Spreeseite romantisch mit Efeu oder wildem Wein berankt worden. Das platte Dach davor gleicht von unten einem verwilderten Grasplatz. Das Ganze wirkt wie der Dachgarten eines idyllisch gesinnten Hausinspektors. Die Beseitigung solcher deplazierter Grünanlagen zugunsten einer reineren Wirkung der Schinkelschen Architektur ist zu wünschen.

Zweitens: Es sollten endlich die alten Baracken neben der Nationalgalerie, in denen sich das Museumsbaubureau befand, abgerissen werden. Auch sollte der Säulengang, der teilweise geschlossen wurde, um während des Bauens den Pergamonfries zu magazinieren, jetzt wieder geöffnet und

zugleich hinten architektonisch in Ordnung gebracht werden. Einmal hiermit beschäftigt, wäre es den Maßgebenden dringend zu empfehlen, dem bourgeoismäßig sentimentalen Blödsinn der „gärtnerischen Anlagen“ auf dem Vorhof der Nationalgalerie und des Neuen Museums schleunigst ein Ende zu machen. Diese Architekturen fordern einen leeren, glatten, mit Steinplatten gedeckten Vorhof. Ob dann die dort aufgestellten Plastiken bleiben können oder entfernt werden müssen, ist eine Frage des kritischen Geschmacks.

Drittens: Wer das Alte Museum am Lustgarten betritt, dort seinen Schirm abgeben muß, dann die Reihe der Museen durchwandelt und sie hinten am Kupfergraben wieder verläßt, muß den weiten Weg zum Lustgarten zurückmachen, um seinen Schirm zu holen. Es wäre leicht, eine Anordnung zu treffen, daß der Besucher seinen Schirm auf Wunsch am andern Ende des Museumsweges vorfindet. Dienst am Kunden!

K. Sch.



A. MAILLOL, WEIBLICHER TORSO



TOULOUSE-LAUTREC, BEIM FRISIEREN

SAMMLUNG H., BERLIN
VERSTEIGERUNG IN LUZERN AM 1. SEPTEMBER VON PAUL CASSIRER UND THÉODORE FISCHER

BERLINER AUKTIONEN

Bekanntlich ist für die Lebenden unter den deutschen Künstlern immer noch leichter Anerkennung zu finden als einen Käufer. Paul Graupe, dem es in dieser krisenreichen Saison gelang, Auktionen alter und neuer Kunst mit Erfolg durchzuführen, hat mit bemerkenswerter Initiative eine Versteigerung von Gemälden, Aquarellen und Plastiken lebender deutscher Künstler veranstaltet, deren Reinertrag den Künstlern zufiel. Sogar in Paris, dem gastlichen Markt zeitgenössischer Kunst, kennt man nur derartige Auktionen aus Privatbesitz, und auch diese sind seit geraumer Zeit selten geworden. Wenn Herr Graupe die Popularität seines Hauses und seiner vorzüglichen Organisation und Erfahrung in den Dienst der Künstlerhilfe stellt, so bedeuten kleine Einwände, die man gegen Einzelnes vorbringen möchte, sicherlich keine Schmälerung seiner Leistung. Die erste Frage betrifft die unter den Künstlern getroffene Auswahl. Daß zahlreiche der bekanntesten Namen vertreten waren, diente dem Erfolg des Ganzen, aber man hat weniger Bekannte vermißt. Zugegeben, daß es deren gar zu viele gibt — die Möglichkeit, Entdeckungen zu machen, wäre in jedem Sinne erfreulich gewesen. Vor allem aber: die Auswahl der Werke, für die ein dreiköpfiger Ausschuß verantwortlich war, befremdete. Für diese kühne und hoffentlich künftigen Auktionen bahnbrechende Veranstaltung wäre das Beste aus jedem Atelier gerade gut genug gewesen! Endlich müßte es zur Diskussion gestellt werden, ob die zunächst einleuchtende Methode, im Katalog sowohl Schätzungs- wie Mindestpreise anzugeben, sich als zweckmäßig erwiesen hat. Denn natürlich ergab es sich in vielen Fällen, daß erstere eher Wunschträumen gleichkamen als denjenigen Preisen, „die die Künstler für diese Arbeiten allgemein bekommen“ und daß auch die Limits nicht immer niedrig genug lagen.

Von der Auktion selbst ist nicht viel zu berichten; sie war überfüllt und es wurde manches in nächster Nähe der Limits abgesetzt. Allerdings schienen etliche Zuschläge eher ein hoher Beweis von Freundesliebe als Ausdruck einer wirklichen Kaufpotenz zu sein. „Gesteigert“ wurden nur die Favoriten: Hofers Fruchtstilleben stieg von 600 auf 900 Mark, Jaeckels „Holländische Tulpen“ auf 730 Mark, Wollheims große Holztafel auf 500 Mark. Die zarte „Stadt am Meer“ von Fingesten erreichte 300 Mark, 340 Mark ein „Blumenstilleben“ von Krauskopf. Auch die drei Beiträge des Düsseldorfers Heuser übertrafen die Erwartung der Limits. Die

farblich eigenartigen abstrakten Kompositionen von Georg Muche wurden ebenfalls günstig bewertet. Ein Boxer-Stucco der Sintenis wurde für 190 Mark zugeschlagen.

*

Von den Auktionshäusern Paul Cassirer, Berlin, und Théodore Fischer, Luzern, wird die Berliner Sammlung H. am 1. September in Luzern ausgeboten werden. Ihre schönsten Stücke sind oft abgebildet und beschrieben worden; die Holztafel von Rogier van der Weyden mit Maria und dem Kinde, die M. J. Friedländer nach 1450 ansetzt, gehört seiner Meinung nach zu den drei Madonnendarstellungen, die mit Recht als Originale bezeichnet werden.

Neben diesem sicherlich wichtigsten Bilde der Sammlung darf der große Greco „Jesus im Hause des Simeon zu Bethanien" besondere Beachtung beanspruchen — ein prunkendes und erregtes Gastmahl in einem maurisch vertäfelten Saale. Auch das kleine Höhlenbild mit dem meditierenden Franziskus hat die Qualität eines echten Greco. Zwei kleine Breitbilder, Erzählungen aus der Legende des heiligen Kreuzes, werden mit guten Gründen dem Tintoretto zugeschrieben, von dem „auch das reiche" Bildnis eines jungen Mannes stammt. Ein starker Männerkopf auf dunklem Grund, zwei leicht angemalte Grisaillen mit mythologischen Darstellungen und eine allegorische Komposition werden von den berufenen Rubens-Kennern als eigenhändige Werke bezeichnet. Daneben behauptet sich die ernste Studie eines „Betenden Jünglings" von van Dyck. Sehr lehrreich ist die Gegenüberstellung der spitzkurvigen Figur einer schwarzgekleideten Dame von Goya mit der schwingenden, miniaturistisch scharfen Silhouette einer jungen Italienerin in roten Schuhen, deren kokettes Gesichtchen von einem Tuch halb verdeckt ist. Auch dieses pikante, 1925 im Kaiser-Friedrich-Museum als „Maja in den roten Schuhen" ausgestellte Bildchen galt als Goya, bis Voss die richtige Bestimmung auf den französischen Trachtenmaler und Stecher Jean Barbault um 1750 fand. — Rembrandt ist durch die Federzeichnung eines Orientalen zu Pferde aus dem Besitze von Sir Charles Robinson vertreten.

Vorzüglich sind die Bestände neuerer Kunst. Von Daumier neben Zeichnungen und der Bronzefigur des „Ratapoil" zwei Gemälde. Ein Stilleben von Cézanne: Fayence, Glas und Früchte gegen blaßblauen Grund und dunkles Paneel; die „Baigneurs au repos", auf lichter Wiese, vom Jahre 1877 schenkte der Maler, wie Vollard berichtet, Herrn Cabaner, weil dieser „gut gelungene Partien" darin festgestellt hatte. Renoir breitet auf einem weißen Tuch die mürbe Körperlichkeit einer von Pfirsichen umgebenen Melone aus. Seine „Landschaft" ist unmittelbar beglückend. Dann gibt es von ihm noch das pastellzarte Bildnis eines rotblonden Mädchens und zwei kleine „Coco"-Bronzen.

Die blaukonturierte helle Szene „Beim Frisieren" von Toulouse-Lautrec, Entwurf für einen Buchumschlag des Théâtre Libre 1893/4, wirkt bei aller Intimität schlagend wie ein Plakat. Sehr geschlossen ist ein Stilleben von Braque, Formen in hellem und dunklem Grün gegen Holz- und Lehmtöne.

Munchs nordische Welt ist mit einigen bannenden Bildern repräsentiert. Nicht unverwandt ist das zerklüftete blaue Selbstbildnis des jungen Kokoschka. Als Exempel für die gute kühle Malerei Trübners steht das durchaus frontale Selbstbildnis der helläugigen Kellnerin Zenzi.

Von den plastischen Beständen der Sammlung wurde schon einiges erwähnt. Rodins „La Vague" ist in der bewegten Verschränkung der drei Mädchengestalten von einem rhythmisch malerischen Reiz, der dem Zeitgeschmack allzusehr entsprach, als daß man ihm heute ohne Gegenwehr erliegen könnte. Ein monumentaler, drängender Torso (L'action enchaînée) von Maillol, Studie zu dem „Monument de Blanqui", überwältigt durch die runde Kraft seines plastischen Ausdrucks.

Barlach ist durch eine Anzahl ausdrucksstarker Holzskulpturen gut vertreten. Auch von Kolbe, Haller, de Fiori sind charakteristische Arbeiten vorhanden. Von Gaul gibt es eine große Tierversammlung, deren gediegene Qualitäten häufig durch anekdotische oder possierliche Charakterisierung beeinträchtigt werden. Renée Sintenis ist mit vielen ihrer nicht nur bezaubernden, vielmehr vorzüglichen Kleinskulpturen gegenwärtig, am lieblichsten die pflanzenhafte, verströmende Anmut der Daphne.

Eisenstadt

HANDZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT

Die meisten der berühmten Rembrandt-Zeichnungen Hofstede de Groots sind den Museen in Groningen und in Amsterdam vermacht. Zwanzig andere Zeichnungen Rembrandts und zwei- bis dreihundert Zeichnungen holländischer Meister des siebzehnten Jahrhunderts werden im Herbst bei C. G. Boerner, Leipzig, versteigert. Es sind bekannte und berühmte Blätter darunter. Besonders zu erwähnen sind auch 30 farbige Blätter von Doomer.

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



VERKÜNDIGUNG. DETAIL. 2. VIERTEL DES XIII. JAHRHUNDERTS. REIMS, WESTFASSADE DER KATHEDRALE

ZU DEM AUFSATZ: FRANZÖSISCHE SKULPTUR DES MITTELALTERS. NACH VITRY, „DIE GOTISCHE PLASTIK IN FRANKREICH, 1226—1270“



A. DUNOYER DE SEGONZAC, FLUSSUFER. ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

JAMES SIMON

ZU SEINEM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON

MAX J. FRIEDLANDER

Die amerikanischen Privatsammlungen münden in die Museen. Drüben ist das die Regel, bei uns eine Ausnahme. Nicht nur der geldliche Überfluß wirkt als die Ursache so überlegener Freigebigkeit: die reichen Privatleute stehen dort in einem anderen Verhältnis zu den Museen als hier. Dort betrachten sie die Einrichtungen, die der Erziehung und dem Kunstgenuß des Volkes dienen, als ihre Angelegenheit. Sie gründen öffentliche Sammlungen, stellen Mittel für die Bauten bereit und empfinden die Kunstpflege als ein Feld, auf dem sie, miteinander wetteifernd, sich als gute Bürger auszeichnen. Ihrer Opferwilligkeit ist das Entstehen und Gedeihen der Museen überlassen, in deren Verwaltung sie den Ausschlag geben. Mitarbeit an Instituten, die der allgemeinen Kulturförderung gewidmet sind, dient vielen zu idealischer Entspannung von erfolgreicher, harter und rücksichtsloser Geschäftstätigkeit.

Bei uns herrscht, wenigstens in der öffentlichen Kunstpflege, ausgeprägter Staatssozialismus. Alles wird von der Obrigkeit erwartet, die der privaten Initiative wenig Spielraum läßt. Der Staat, dem gegenüber sich der Privatmann hauptsächlich als kritisierender Steuerzahler fühlt, nimmt es ernst mit der Verpflichtung, die Sammlungen zu pflegen und auszubauen, und überträgt die Verantwortung auf beamtete Gelehrte.

Eine Persönlichkeit von Bodes Format, die das Schicksal der Berliner Museen in einer Zeit wirtschaftlicher Blüte bestimmt hat, vermochte eine förderliche Wechselwirkung zwischen öffentlichem und privatem Sammlertum durchzusetzen. Hier verlief der Weg in entgegengesetzter Richtung als

in Amerika, nämlich aus dem Bureau des Museumsleiters in die Privathäuser, die zu Ablegern des Kaiser-Friedrich-Museums wurden.

Wenn aber Bode gehofft und erwartet hat, daß wenigstens ein Teil der in glücklichen Jahrzehnten auf seine Anregung hin in die Berliner Häuser gelangten Kunstwerke früher oder später den Museen zufallen würde, so hat es Enttäuschungen gegeben, und selbst feste Zusagen sind gebrochen worden. Krieg, Inflation, Vermögensverfall haben Auflösung und Abwanderung des deutschen Kunstbesitzes verursacht, einen Vorgang, den Bode mit tiefem Schmerze beobachtet, und der sich nach seinem Ableben unaufhaltsam fortgesetzt hat. Die meisten haben in harter Zeit mit natürlichem Egoismus sich ängstlich an ihren Kunstbesitz, als an den bei der Sintflut geretteten „Sachwert", geklammert.

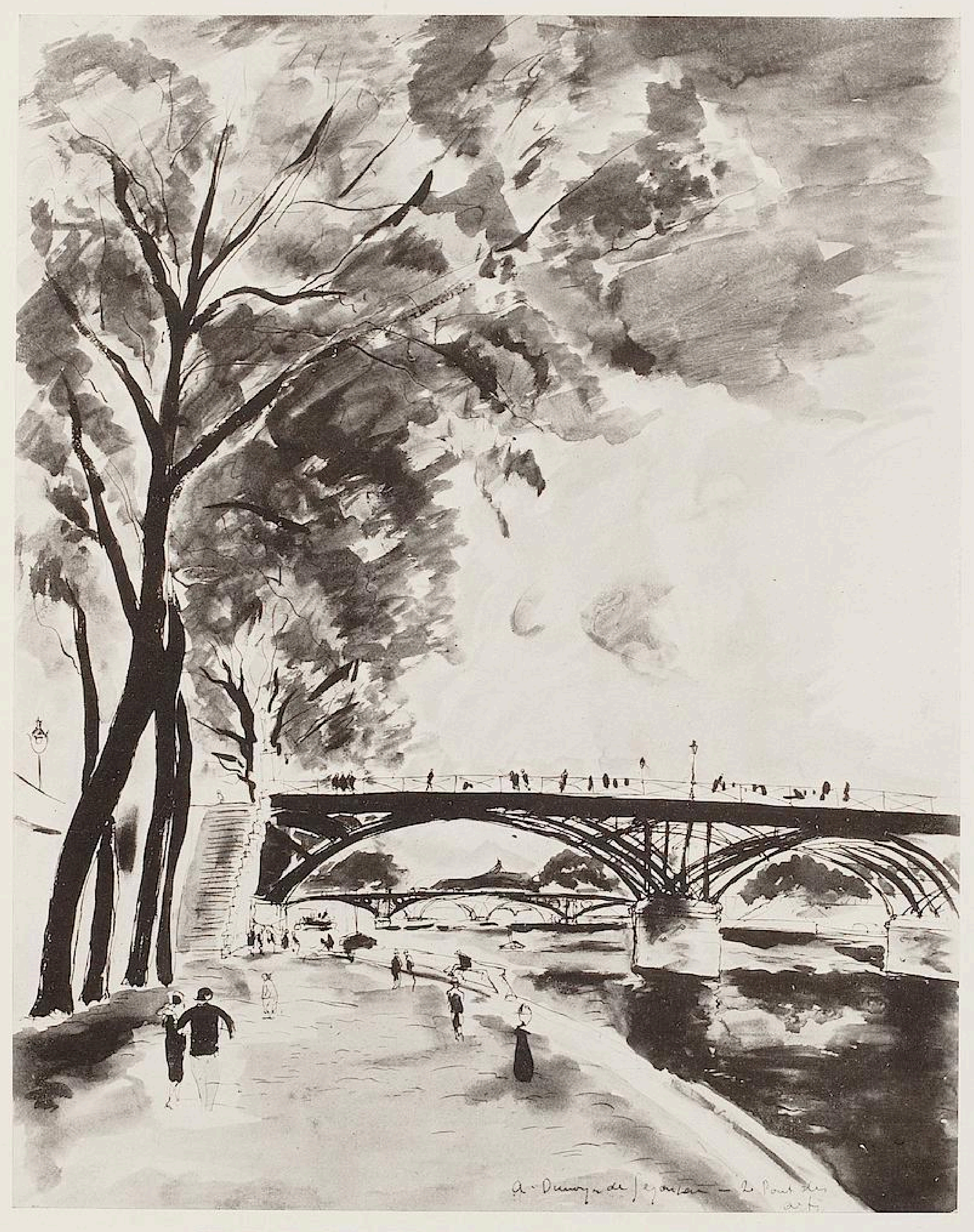
Es gibt eine Ausnahme. Unter den Berliner Privatsammlern, denen Bode Vorbild, Lehrer und Führer war, hat sich einer als tatkräftiger Gönner der Museen bewährt in allem Wandel der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umstände. Wer sich deutlich macht, wie wenig solches Verhalten dem Gebrauch und der Überlieferung in Deutschland und besonders in Berlin entsprach, wird das Mäzenatentum Dr. James Simons um so höher bewerten. Und da er in diesen Tagen das achtzigste Lebensjahr erreicht, bietet sich Gelegenheit, dem in Zurückgezogenheit lebenden Wohltäter die Dankesschuld abzutragen, soweit Worte dies vermögen.

Dr. Simon hat früh damit begonnen, Gemälde alter Meister, vorzugsweise holländische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts, zu erwerben und, angefeuert durch Bodes Urteil, stetig die Ansprüche gesteigert an den Wert der Werke, die er aufnahm. Er besaß eine ausgezeichnete Sammlung, in der fast alle großen Meister, sogar der Delftsche Vermeer, glücklich vertreten waren. Diese Sammlung ist in den Tagen der Inflation dem allgemeinen Schicksale des privaten deutschen Kunstbesitzes verfallen.

Wie Bodes Passion von der holländischen und vlämischen Malkunst des siebzehnten Jahrhunderts übersprang zur italienischen Renaissance, im besonderen zur Skulptur des Quattrocento, hat Dr. Simon auch von dieser Vorliebe sich mitreißen lassen. Ein Raum seines Hauses barg eine, in sich geschlossene, Sammlung von Gemälden, Skulpturen und Möbeln aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, zumeist Werke italienischer Herkunft. Als Bode 1904 mit Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums einen Teil seines Lebenswerkes vollendete und die Ergebnisse seiner Arbeit in neuem Lichte zeigte, griff James Simon helfend, steigernd, mehrend ein und fügte seinen Besitz dem öffentlichen hinzu. Sein Kabinett bildet mit dem Charakter der Privatsammlung eine Insel im Strome des großen, historisch geordneten Museums, fällt aber keineswegs als Fremdkörper aus dem Zusammenhang. Und wie damals, als Bode das Kaiser-Friedrich-Museum einrichtete, fühlte sich Dr. Simon wieder zur Mitarbeit aufgerufen zur Zeit, als Bode das „Deutsche Museum" vorbereitete und dafür sammelte. Der umfangreiche und bedeutende Bestand an Bildwerken vorwiegend süddeutschen Ursprungs wurde aus Dr. Simons Haus unvermindert in den Neubau übertragen und füllt dort drei Räume des oberen Stockwerks.

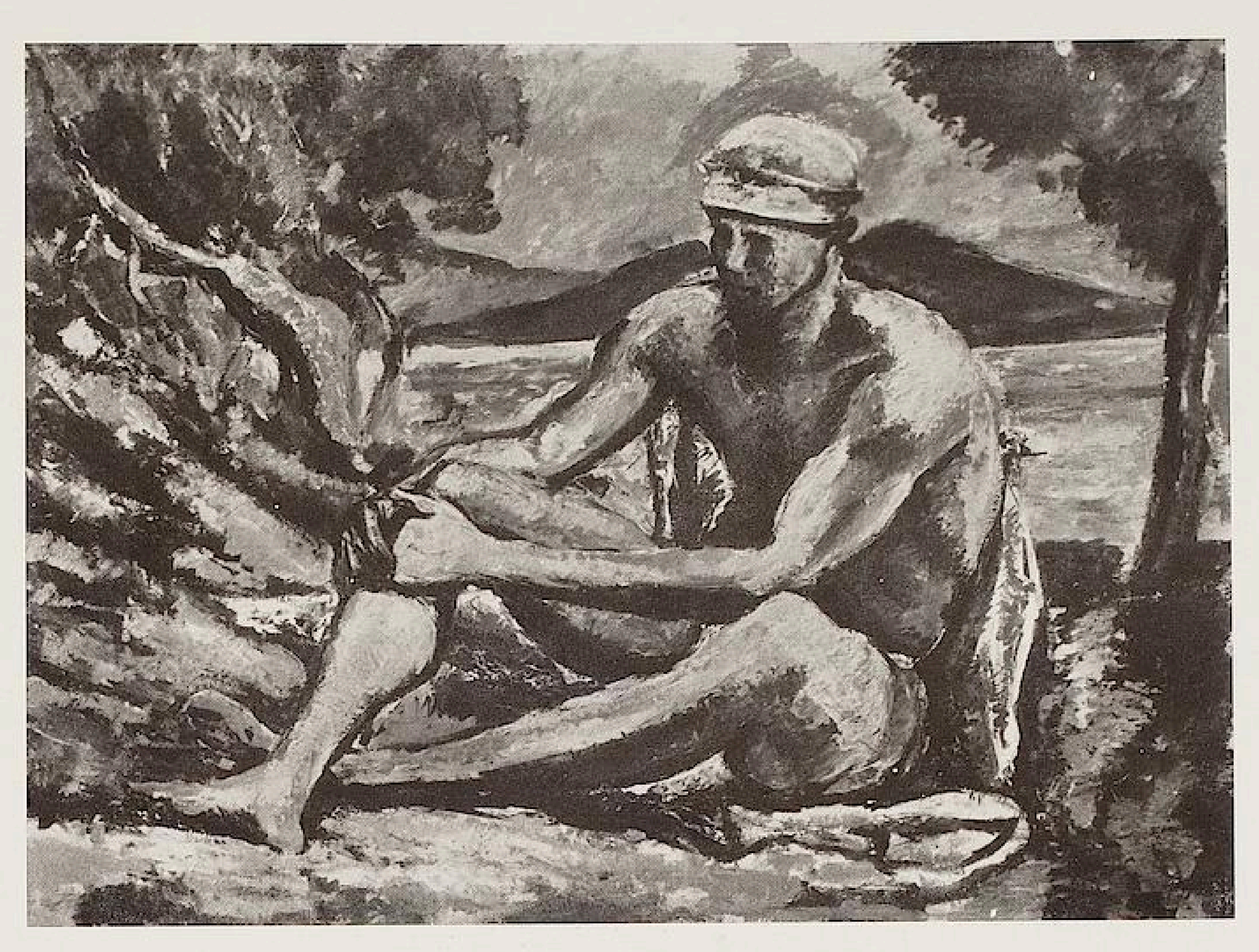
Sind die großen Stiftungen im Kaiser-Friedrich-Museum und im Deutschen Museum offenkundig und ehren dauernd und laut ihren Urheber, so verbirgt sich die verständnisvolle, überaus fruchtbringende Förderung, die Dr. Simon anderen Abteilungen der Berliner Museen angedeihen ließ, namentlich den Sammlungen ägyptischer und vorderasiatischer Altertümer. Er gab die Mittel her zu Ausgrabungen und Forschungsreisen, deren Resultate diesen Sammlungen zugute gekommen sind.

Neigung und Begabung zum Sammeln sind mit Freude am Besitze verbunden. Wie häufig erfolgreiche und begüterte Privatleute die errafften und gehegten Bestände an Kunstwerken durch letztwillige Verfügung der Allgemeinheit hinterlassen, sie dadurch erhalten und als Denkmäler errichtet haben, so selten war der entsagungsvolle Entschluß, bei Lebzeiten Eigentum zu verschenken. Solche Opfer zu bringen, dazu gehörte das Pflichtgefühl der Allgemeinheit gegenüber, das Dr. Simon auf vielen Gebieten der sozialen Fürsorge bewährt hat, gehörte die lächelnde Weisheit eines Mannes der, durch Jahrzehnte sich im Geben übend, Eigensucht bis auf den letzten Rest in sich überwunden hat. Und was er tat, geschah nicht in Laune oder leidenschaftlicher Wallung, sondern in klarer und kühler Überlegung.



A. DUNOYER DE SEGONZAC, LE PONT DES ARTS. 65:50 cm. 1927. AQUARELL

COLLECTION GASTON LÉVY. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



A. DUNOYER DE SEGONZAC, DER BADENDE
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

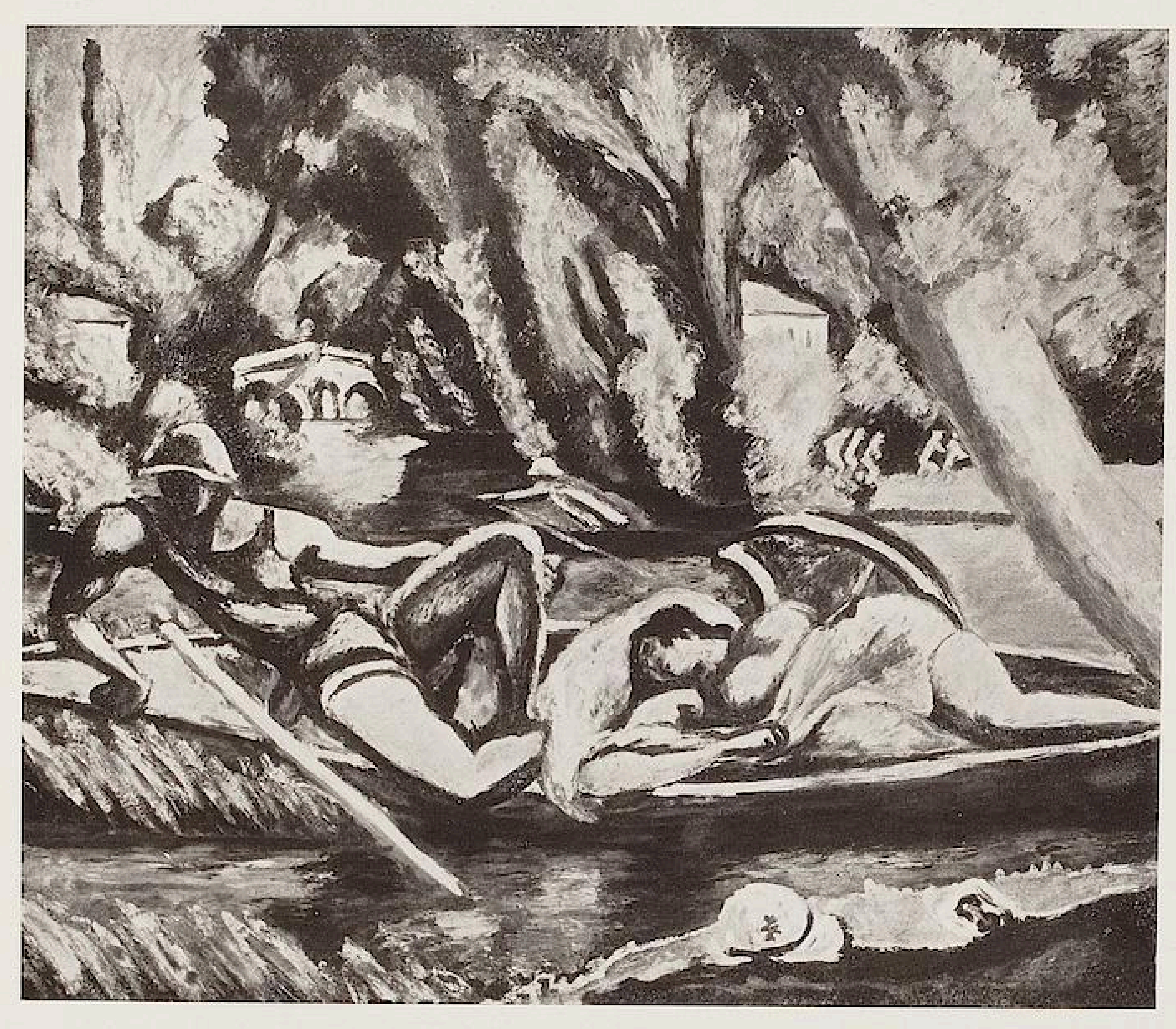
ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC

VON

GOTTHARD JEDLICKA

Man kennt ihn in Deutschland noch wenig, während er in Frankreich und England in vielen der besten Sammlungen und in den Museen vertreten ist. Wenn man in Paris von ihm spricht, kommt man bald darauf, von seiner gesunden Natur zu erzählen. Dann fällt der Ausdruck „un solide luron“. Man hat ihn aus diesen und andern Gründen unter den Malern zuerst nicht sehr ernst genommen: „Un amateur!“ Paul Jamot, der bei Floury ein Buch über Segonzac herausgegeben hat, schreibt, die beiden Tugenden, die er vor allem in hohem Maße besitze, seien „sagesse“ und „réserve“. Die meisten, die ihm begegnet sind, kennen ihn nur von dieser Seite. Wenn man ihn auf der Straße oder im Café sieht, macht er den Eindruck einer frischen und in sich beruhenden Korrektheit. Ich sah ihn einmal in einer warmen Sommernacht, in der Umgebung schöner Frauen, die alle von Meer und Sonne gebräunt waren und es in jedem Augenblick wußten, im runden Wachtzimmer eines viele Jahrhunderte alten und nun verlassenen Turmes von Saint-Tropez, das vom witzigen Besitzer in eine Bar umgewandelt worden ist, in dem die Badegäste die Abende verbringen — und hatte einen starken und guten Eindruck von ihm, der nichts mit diesen beiden

Tugenden zu tun hatte. Hinter sagesse und réserve verbergen sich andere Züge seines Wesens, die nur nahe Freunde oder zufällige Augenzeugen erleben. Lebendig ersteht seine Erscheinung aus der Schilderung von Poiret in dem erst vor einigen Monaten erschienenen Buch „En habillant l'époque". Poiret hat übrigens als erster einige der wichtigsten Werke von Segonzac gekauft. Er zeigt ihn paar Worten und Gebärden scharf imitiert, wie er bei einem Maskenball in origineller Verkleidung erscheint, wie er die Senatoren und die Agronomen nachahmt, die bei einer Sitzung des landwirtschaftlichen Vereins miteinander reden — er sagt mit einer fast leidenschaftlichen Wärme, Segonzac habe damals, zur Zeit ihrer Freundschaft, die feine Psychologie und spitzige Ironie eines



A. DUNOYER DE SEGONZAC, IM BOOT. 180:200 cm. 1927
COLLECTION JEAN PATON. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

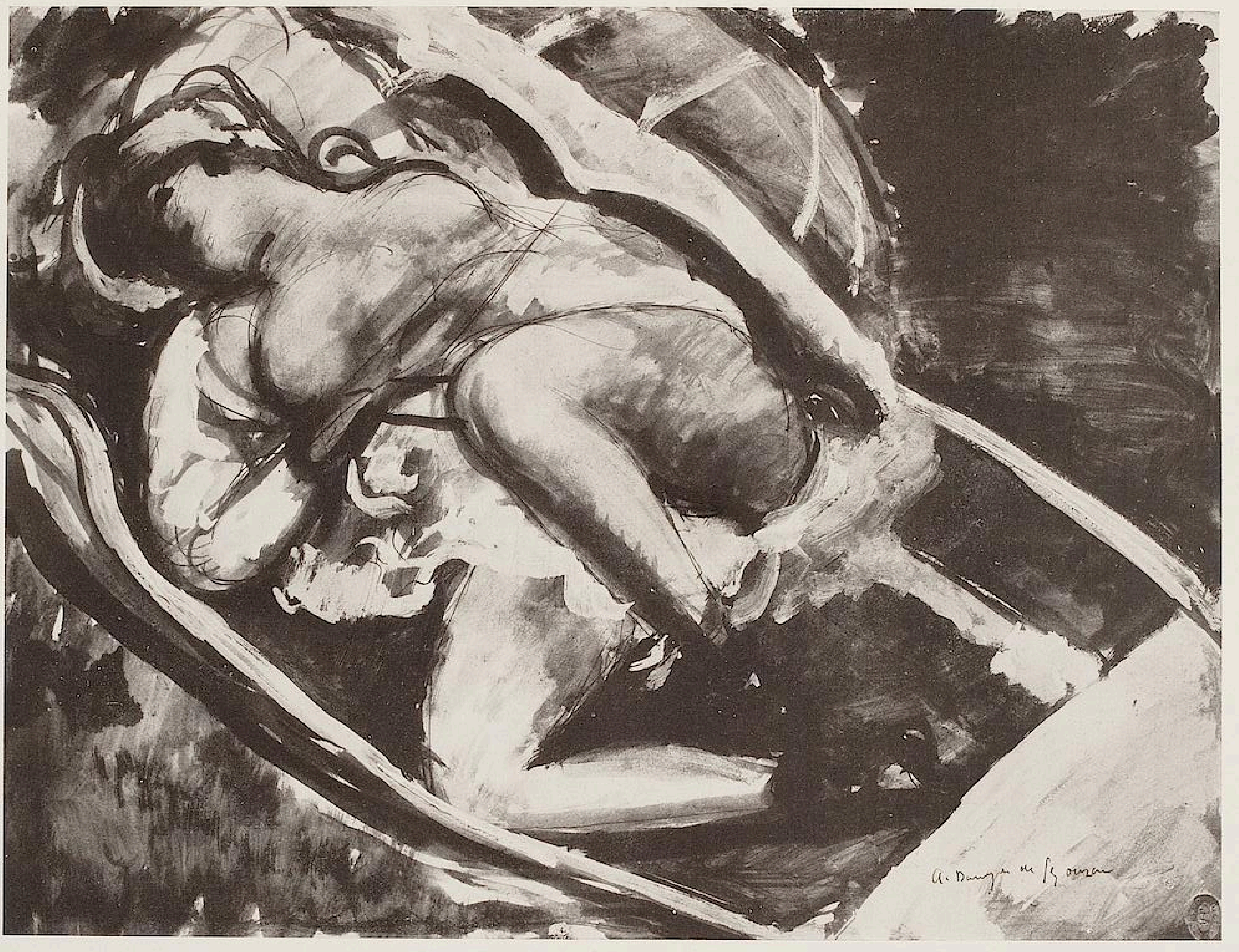
als einen fröhlichen, geistreichen, unternehmungslustigen Menschen von eiserner Gesundheit, der jedes Vergnügen bis zum Ende durchhält, der es liebt, starke Späße zu machen, ihnen eine persönliche Form gibt, und große Neigung zu schönen Frauen, gutem Essen und gutem Wein hat. Und er berichtet von seinen entzückenden Improvisationen, von denen man auch durch andere hört, und die den Improvisationen von Pascin genau gegenüberstehen: wie er verschiedene Typen mit ein Molière oder Beaumarchais gehabt. Mit dieser Schilderung muß man dann den Ausspruch zusammenhalten, den er einmal einem Kritiker gegenüber getan hat, und nach dem er in der Arbeit auch handelt: „Je crois beaucoup au travail dans la solitude; l'état de grâce se révèle au contact de la nature". Trotz seines Ruhmes ist Segonzac auch heute der Maler, der am wenigsten Feinde und Neider hat.

André Dunoyer de Segonzac wurde am 6. Juli

1884 in Boussy-Saint-Antoine auf einer alten Besitzung der Familie geboren, die seiner Großmutter gehörte, und verbindet in seinem Blut zwei innerhalb von Frankreich gegensätzliche Rassen. Seine Familie stammt väterlicherseits aus der Gascogne, mütterlicherseits aus der Franche-Comté, der Heimat Courbets. Die Vorfahren waren Soldaten und Advokaten. Er besuchte das Lycée Henri IV, bestand das Reifeexamen, sollte nach dem Wunsch der Eltern Schüler der Offiziersschule in Saint-Cyr werden, weigerte sich und erhielt nach einigem Zögern die Erlaubnis zum Malen. Im November 1901 trat er in das Atelier von Luc-Olivier Merson, der Lehrer an der École des Beaux-Arts war und geriet mit dem Lehrer bald in ein gespanntes Verhältnis. Ein Jahr später mußte er seinen Militärdienst antreten. Ein Diplom der École des Langues Orientales, Abteilung: Dialekte des Sudan, verschaffte ihm, was auch der Grund dieses besondern Studiums gewesen war, die Erlaubnis, die Dienstzeit auf ein Jahr zu verkürzen. Er lernte während dieser Zeit, die auch Vlaminck durchgemacht und in seinem Erinnerungsbuch eindrücklich geschildert hat, die Maler Boussingault und Luc-Albert Moreau kennen, mit denen er bis auf den heutigen Tag befreundet ist. Nach dem Militärdienst versuchte er es von neuem mit verschiedenen Lehrern: Jean-Paul Laurens, Prinet, J. E. Blanche. Von 1906 an arbeitete er allein. Er begann, was für seine schöne Instinktsicherheit zeugt, zuerst mit Stilleben, wobei es vorkam, daß er am gleichen Bild bescheidenen Umfangs drei bis vier Monate malte. Zwei Monate später ging er mit seinen Freunden nach Saint-Tropez, das später so berühmt werden sollte und in dessen Nähe gerade damals Matisse arbeitete, und begann mit der gleichen Vorsicht, mit der er die Stilleben zu malen begonnen hatte, seine ersten Landschaften. Man kennt nur wenige Bilder von ihm, die vor 1910 liegen, da er die meisten zerstört hat. Er war später oft in Périgny und Villepreux bei Versailles. In Périgny malte er einige seiner besten Flußlandschaften, im Winter in Villepreux Schneebilder. Eine große Ausstellung im Jahre 1914, zu der René-Jean das Vorwort schrieb und die einen guten Überblick vom Werk des erst Dreißigjährigen gab, ging scheinbar ohne Folgen vorbei. Im Weltkrieg machte er die Schlacht vom Fort de Troyon mit, wurde mit andern Malern der Section de camouflage zugeteilt, nahm an der Sommeschlacht teil, indem er mit seiner Begabung für Farbe und Form Artillerie und Beobachtungsposten unsichtbar machen half.

Zwischen 1906 und 1908, da die Bewegung der Fauves in der Blüte stand, zeigte sich in seiner Malerei ein Einfluß des Impressionismus. Er versuchte farbig zu malen, was ihm nicht sehr gelang. In der Farbe, die er schon früh auf wenige Töne beschränkte, verschwand der sichtbare Einfluß des Impressionismus bald, aber er blieb noch lange in der Art der Bildaufteilung erhalten, die eine glückliche Zufälligkeit erstrebte. Schon in den ersten Bildern ist der Farbenauftrag sehr dicht. Das ergab sich nicht aus Vorsatz, sondern war die Folge der hartnäckigen Bearbeitung der Leinwand. Segonzac selbst nennt seine damalige Malweise „sombre et peu lisible“. Der erste Gedanke zum Bild „Buveurs“, das 1911 gemalt wurde, kam ihm durch die kartenspielenden Bauern von Cézanne. Man streitet heute hin und wieder darüber, ob sich in seinem Werk auch kubistischer Einfluß zeige. Jamot erwähnt in dieser Frage die Korrespondenz von Paul-Jean Toulet mit dem Grafen Philipon, worin Toulet entschieden behauptet, Segonzac sei zwei oder drei Jahre Kubist gewesen und habe plötzlich mit der ganzen Bewegung gebrochen. Das Bild „Vénus de Médicis“ von 1911, das in einer Privatsammlung von Limoges hängt und die zu geschickten und marionettenhaft typischen „Boxeurs“ des gleichen Jahres sind ohne den Kubismus nicht denkbar. Vor Bildern, die ein Jahr später entstanden, denkt man auch wieder an Cézanne, und vor einem Stilleben mit Flasche und Hut, das in der Sammlung Poiret hing, wird man an Stilleben von Manet gemahnt. Die meisten Zeichnungen, Aquarelle und Bilder sind Studien zu den vier großen Gemälden, von denen erst drei beendet sind: die „Baigneurs“, die „Baigneuses“, die „Canotiers sur le Morin“. Das vierte große Bild, an dem er seit langem arbeitet und von dem man schon einige Studien kennt, wird „Printemps en banlieue“ heißen. Segonzac stellte nie gerne aus und macht sich oft über die Manie der andern lustig, die immer und überall ausstellen wollen: „Für einen Maler bedeutet eine Ausstellung das Gleiche wie für einen Schriftsteller die Veröffentlichung eines Buches. Es bleibt nie ohne ein gutes oder schlimmes Ergebnis, nie ohne eine Folge!“

Kein anderer Maler der Gegenwart in Frankreich



A. DUNOYER DE SEGONZAC, STUDIE ZU DEM BILD „IM BOOT“. 69:80 cm. 1927

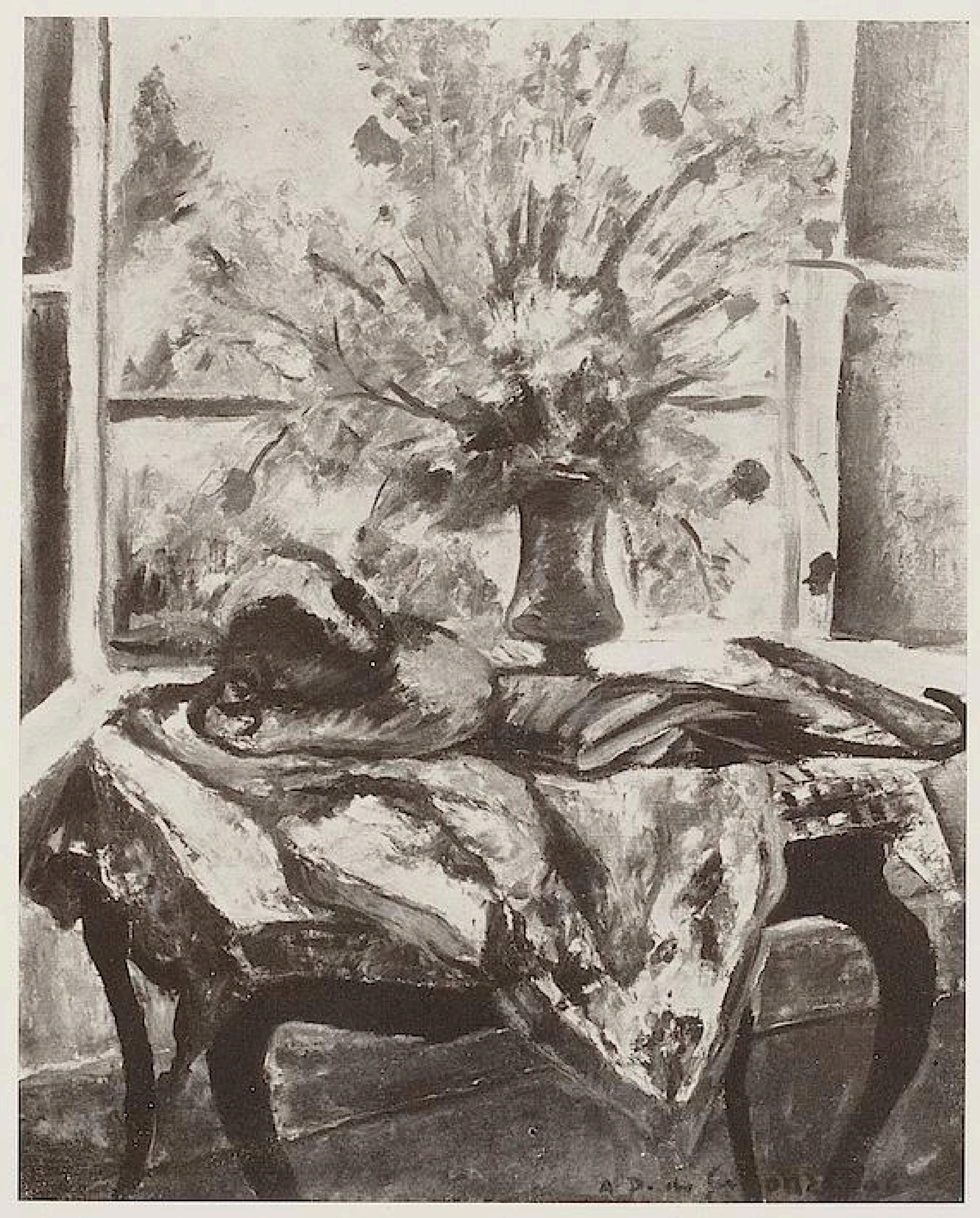
COLLECTION FRINÉE. MIT ERLAUBNIS DER D. D A.

zeigt in seinem Werk auf eine gleich unauffällige Weise doch alle die Schwierigkeiten, mit denen eine Malerei, die über die problematischen Versuche hinausführen will, heute zu kämpfen hat; und keiner erscheint trotz allem so einfach wie er. Und doch erschließt sich seine Malerei dem Auge nur langsam; es dauert oft lange, bis man in der Farbe die Formen erfaßt — die Bäume, die Flaschen, den Hut, die sitzenden, liegenden, knienden Menschen. Bei keinem aber wirkt die sichtbare Unbeholfenheit so überzeugend und frisch, nimmt hin und wieder sogar eine klassische Form an, und bei keinem sonst hat man auch so sehr die Empfindung, einen Maler vor sich zu haben, der von Tag zu Tag reift. Es ist die Malerei eines Menschen, der ein langes Leben vor sich hat. Darin, daß er nur Malerei geben will, wo andere mit dem Pinsel eine Weltanschauung vortragen, beruht die wohltätige Wirkung, die er seit Jahren in Frankreich ausübt. Sie kann in einer Zeit, in der die Malerei von Picasso so viele verführt, die innerlich nicht dazu gehören, nicht hoch genug eingeschätzt werden. Eine große Reihe von Malern steht sichtbar unter seinem Einfluß (und sie nimmt heute noch zu): seine Freunde Luc-Albert Moreau und Boussingault, dann Bouche, Asselin — und unter den Jungen einige Maler polnisch-jüdischer Herkunft, bei denen die organische Langsamkeit von Segonzac allerdings rasche Manier wird.

Die Franzosen lieben seine Malerei, weil sie so sehr französisch ist und sich durch eine maßvolle und doch kräftige Haltung auszeichnet. In der französischen Kunst der Gegenwart ist es die Malerei, die der Natur am nächsten steht. Sie hat dabei irgendwo auch noch eine bürgerliche Bindung, die der übrigen Malerei fehlt, wenn man Braque und Bonnard ausnimmt. Sie sehen in ihr den Ausdruck der Ile-de-France und mit der Malerei von Vlaminck, die sie oft fremd anmutet, die einzige Landschaftsmalerei, die die Tradition lebendig fortführt: ein kräftiges Stück Barbizon unserer Zeit. Dabei hat ihn (wie Matisse, Dufy, Derain und Friesz) die Gegend um das mittelländische Meer weit mehr angeregt, was nicht nur auf die wirkliche Landschaft, sondern auch auf ihre malerische Entdeckung durch Cézanne zurückgeht. Der belgische und in Paris lebende Kritiker Paul Fierens schreibt einmal, die Malerei von Segonzac, die doch oft überarbeitet ist, sei viel weniger unruhig als die scheinbar leichte und heitere Malerei von Matisse. Das stimmt, wenn auch die Arbeitsmethode der beiden — Matisse überlegt sich ein Bild lange und malt es rasch; Segonzac überlegt es sich nicht lange und malt sehr lange daran — das Gegenteil zu beweisen scheint. Man kann sich, was Malerei betrifft, kaum stärkere Gegensätze als diese Beiden vorstellen. In der Malerei von Segonzac ist viel unbeholfenes und doch gesundes Handwerk, während in jener von Matisse ein vollendetes Handwerk und sehr viel spekulatives Spiel ist. Die Malerei von Matisse ist die eines Städters, jene von Segonzac die eines Landedelmannes. Mit jedem Bild von Matisse steht ein Programm vor uns, das mit dem Bild immer restlos erfüllt scheint und hinter dem doch oft Zweifel spielen. Mit einem Bild von Segonzac steht nur eben ein Bild da, an das man ohne Voraussetzungen herantritt und das seine Fülle organisch ergibt. Matisse gibt eine Interpretation, die manchmal wundervoll ist, Segonzac ein Erlebnis, zu dem wir oft nur mühsam gelangen. Man kann die Bilder von Segonzac mit solchen von Courbet zusammenhalten — das freigrafschaftliche Blut spricht sicher auch in der Malerei mit —, wobei vor allem die Verwandtschaft mit den schweizerischen Landschaften groß ist, die man heute unterschätzt, und kommt zu einer Beziehung, die man auch anderswo wiederfindet. Die Gestaltung von Segonzac verhält sich zu jener von Courbet, wie die Gestaltung von Matisse sich zu Manet verhält, wie jene von Rouault zu Daumier, von Soutine zu van Gogh, von Pascin zu Lautrec. Die Art, in der die Vision sich verengt und dafür um so stärker, fast systematisch ausgebaut wird, ist bei Matisse, Segonzac und Rouault in solcher Weise verwandt, daß man gezwungen wird, darin ein entscheidendes Symptom unserer Zeit zu sehen. Daumier, Courbet und Manet waren Maler aus einer selbstverständlichen Fülle. Sie waren noch wurzelhaft mit einer großen geschlossenen Schicht verbunden und malten auf eine Weise, die weit über diese hinaus für eine ganze Welt repräsentativ war. Aber Segonzac, Rouault und Matisse haben diese unbewußte Bindung, die den sichersten Halt ergibt, zum großen Teil verloren — Segonzac am wenigsten —, und ihr Werk steht nicht mehr auf ganz sichern Pfeilern.

Auf jedem einzelnen Bild geht Segonzac unendlich vorsichtig vor. Er malt, als ob er mit jedem

Pinselstrich zuerst unsicheres Gelände abtasten müsse. Man kennt einen Ausspruch von ihm, der eine Erklärung gibt: „L'art est une course de longue haleine. C'est la course de Marathon. Inutile de partir à l'allure de cent mètres. Ce qu'il faut, c'est avoir un but, y tendre constamment et ménager den Willen des Malers ergibt. Segonzac malt zuerst ein ungefähres Gerüst, über das er die Farben legt. Er malt eine dünne Schicht über die andere und gibt mit jeder eine bestimmte farbige Impression. Nie denkt er dabei an das, was er schon mit der früheren Schicht gegeben hat. So malt er



A. DUNOYER DE SEGONZAC, BLUMENSTRAUSS VOR DEM FENSTER. 81 : 69 cm. 1929
COLLECTION LORD IVOR CHURCHILL, LONDON. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

son souffle.“ Seine Palette enthält nur wenige und schwere Farben. In den letzten Jahren sind sie etwas heller geworden, und ein paar buntere Töne sind dazugekommen. In Malerkreisen redet man viel über die Technik von Segonzac, in der manche das einzige Geheimnis seiner Wirkung sehen wollen, was sicher falsch ist. Wir haben angedeutet, daß sich der dicke Auftrag der Farben fast gegen die Bilder, aus denen die Impressionisten Serien geformt haben, übereinander und malt zugleich die malerische Entwicklung hinein, die er an der Gestaltung des Gegenstandes erlebt. Er kann sich über das Ergebnis, das auf solche Weise entsteht, nicht von vornherein klar sein. Aber es leuchtet ein, daß seine Wirkung eindringlich ist. Die Farbe erhält durch die vielfache Schichtung einen soliden

Reichtum, der sich aus dem Durcheinanderspielen unendlich vieler farbiger Beobachtungen ergibt, die sich ergänzen und gegenseitig vertiefen. Der Reichtum mancher Pastelle von Degas geht auf die gleiche Arbeitsweise zurück. Der neue farbige Zusammenhang des Bildes hat mit dem Bildgerüst, auf dem er entstanden ist, nichts mehr zu tun, sondern besteht darüber hinweg. Aber es kommt vor, daß er ihn nachträglich wieder herausholt.

Von der Malerei von Segonzac kann man unmöglich auf seine Zeichnungen schließen. Zeichnung und Malerei scheinen zuerst gegensätzlich zu sein. Er scheint aus unbestimmtem Gefühl heraus zu malen, während seine Zeichnung immer vom klaren Empfinden auszugehen scheint. Aber wenn man von ihr auf die Malerei zurückblickt, begreift man sie doch viel besser und sieht plötzlich Farben und Formen reicher. An seiner Zeichnung erkennt man, wie reich die Eindrücke sind, die er erlebt und auf was für eine gesunde Weise er sich ihrer erledigt. Von diesen Blättern geht eine belebende Frische aus, sodaß man das Leben, wenn man von ihnen kommt, heller und heiterer sieht. Er zeichnet ein Mädchen, das in lockerer Spannung vor ihm steht, eine Straße, die durch Wiesen und Heuhaufen führt, ein zaghaftes Reh, ein liegendes Mädchen mit hinaufgestreiftem Hemd und gerecktem Arm, eine Reihe von Segelbooten im Hafen, Isadora Duncan beim Tanzen, einen Baum an einem wolkigen Abend, verschiedene Male die Schriftstellerin Colette, häufig die Ufer der Seine, Frauen in einem Boot, Tennisspieler, Boxer und Clowns. Seine Striche gleichen manchmal gewandten Ellbogenstößen oder raschen Klingenhieben. Seine Zeichnung hat so viel Charakter wie etwa jene von Degas, nur daß sie heiter ist, ohne damit oberflächlich zu werden. Man ist oft versucht, in ihr eine Bildhauerzeichnung zu sehen. Sie ist treffend und trotz der schlagenden Einfachheit vielfältig. Sie hat dabei eine solche zusammenfassende Raschheit, daß sie vergrößerten stenographischen Zeichen verwandt ist. Sie sucht die einfache Richtigkeit, gibt sie mit blanker Sauberkeit und ist dabei von einer frischblütigen Eleganz und erdhaften Rassigkeit, die sich vor allem in den mit der Feder gezeichneten Frauenakten beweist, deren Kühle und straffe Sinnlichkeit der brünstigen Leidenschaftlichkeit der Aktzeichnungen von Rodin gegenübersteht. Man sieht ihr auch an, was ihm am Modell besonders gefallen hat (im Strich scheint das Auge des Zeichners aufzuleuchten): die runden Brüste, die breiten oder schmalen Hüften, der neugierig emporgereckte Kopf, die vollen oder schlanken Beine. Dabei ist seine Zeichnung doch immer distanziert. Die Distanz ergibt sich nicht aus dem Bedürfnis einer sensitiven Natur, zwischen sich und der Außenwelt eine Mauer zu schaffen, die vor allzu brüsken Berührungen schützt, sondern aus einer gesunden Kühle, in der sich Selbstbewußtsein, Reserve und feine Gleichmütigkeit mischen. Sie enthält auch sehr viel französischen Bonsens. Es ist, als führe er mit ihr alles auf ein bestimmtes Maß zurück.

Aber am reinsten hat sich seine Vision vielleicht in einigen Aquarellen verwirklicht, vor denen man an Aquarelle der großen Holländer denkt. In Landschaftsbildern von Saint-Tropez, aus der Umgebung von Paris, in Ansichten der Seine-Quais, in Studien zu den Canotiers, in manchem andern Blatt, das heute noch da und dort in einer Galerie hängt. Die Blätter haben jedesmal die Wucht eines Bildes. So schöne Aquarelle sind auch in der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts selten. Sie sind so schön wie die Aquarelle von Jongkind. Vor seinen Bildern denkt man hin und wieder daran, daß er malt. Vor seinen Zeichnungen weiß man oft, daß er zeichnet. Vor den Aquarellen denkt man weder an das eine, noch an das andere. In solchen Werken ist die schöne Sicherheit der Zeichnung, ihre innige Flottheit mit einer durchsichtig leuchtenden satten Farbe verbunden. Es ist, als ob die Feder sich freier gehen lasse, weil ihr die Farbe zuhilfe kommt, als ob die Farbe sich darum leuchtender gebe, weil sie nicht mehr für das Gerüst des Ganzen zu sorgen hat. Manches Aquarell sieht aus, als sei mit ihm ein lange vorbedachtes Bild in stürmischer Eroberung vorweggenommen.



AUS DEM UTRECHT-PSALTER. PSALM 11

DER UTRECHT-PSALTER

VON

E. TIETZE-CONRAT

Seit mehr als zweihundert Jahren wird der Psalter in der Universitätsbibliothek in Utrecht aufbewahrt und es ist bald ein halbes Jahrhundert, daß ihn Anton Springer für die Kunstgeschichte entdeckte. Seine nächste wissenschaftliche Bearbeitung erfolgte durch Adolph Goldschmidt, der ihn in das Kloster Hautvillers in der Diözese Rheims lokalisierte und seine Entstehung in das zweite oder dritte Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts ansetzte; im Gegensatz zu Springer, der für die ursprüngliche Erfindung der Illustrationen eintrat, nahm Goldschmidt eine Vorlage an, die dann nach Graeven eine griechische Handschrift gewesen sein soll. Tikkanen gab schließlich eine zusammenfassende ausgezeichnete Charakterisierung des Psalters. Die Faksimile-Wiedergabe aller Federzeichnungen (Latin Psalter in the University library of Utrecht, London [1874]) bildet eine sehr willkommene Ergänzung der nur spärlich illustrierten wissenschaftlichen Bearbeitungen der Handschrift.

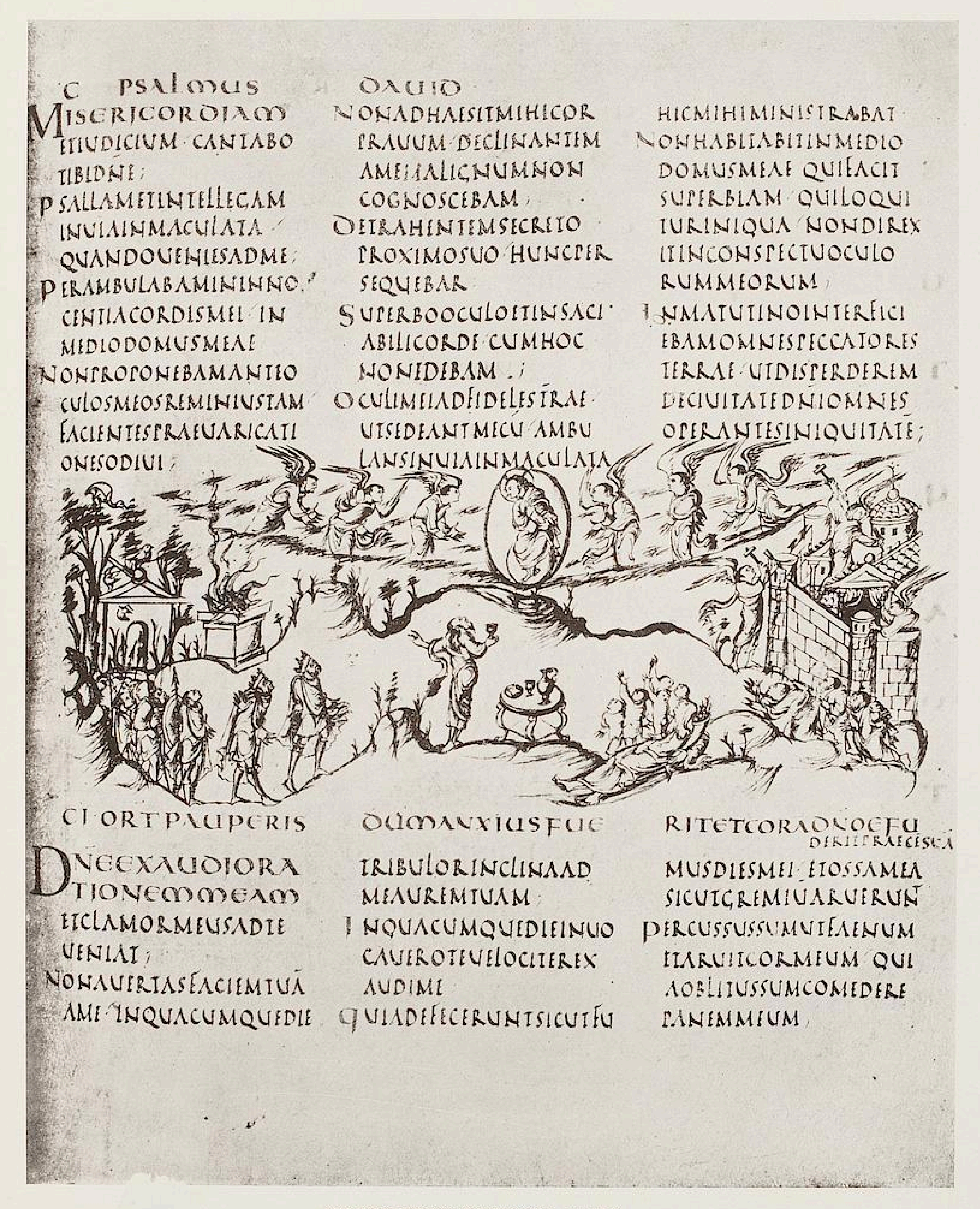
Trotzdem also schon zwei Gelehrtengenerationen sich mit dem Psalter beschäftigt haben, ist seine Kenntnis noch nicht in ein breiteres Publikum gedrungen; ja es ist erstaunlich, daß die eigenartigen Federzeichnungen noch niemals durch eine Nachahmung oder nur Einfühlung eines retrospektiv Veranlagten von heute kompromittiert wurden. Erstaunlich darum, weil der nervöse flüchtige Eindruck dieser Kunst den Impressionisten bezaubern, weil die Kraft ihres Ausdruckes den Expressionisten locken mußte.

Die Handschrift enthält auf 105 Pergament-

blättern als wesentlichstes die 150 Psalmen, an die noch andre mit ihnen zusammenhängende alttestamentarische Gesänge angeschlossen sind. Der Text ist in drei Kolonnen in Rustikakapitalschrift geschrieben; die Tinte ist, die roten Initialen und bisweilen goldgeschriebenen Anfangszeilen ausgenommen, braun und dieselbe wie bei den Federzeichnungen, die — es sind im ganzen 164, etwa in Textspiegelbreite 21 bis 24,5 cm — jeden Psalm und die Anhangsstücke einleiten. Doch wirkt die Farbe in der gedrängten Schrift etwas dunkler als bei den locker über das Blatt geworfenen Bildern. Wenn auch der Stil einheitlich erscheint, so haben sich doch mehrere Zeichner in die bedeutende Aufgabe geteilt.

Die freie Anordnung der Federzeichnungen, ihre formale Beziehung zur Schrift ist es, die sofort an die stilistischen Forderungen denken läßt, die wir auch heute an den Buchschmuck stellen. Kein Rahmen isoliert, nirgends sackt Raum ein, nirgends beult sich Plastik vor. Immer bleibt die Wirkung in der dem Graphischen eigenen Ausdruckssprache, der Linie. Linie ist Fluß, ist Wandel. Vom Formalen zum Inhalt: der hastige Strich ist es, der dem Moment der Spannung alle Möglichkeiten bietet; nirgends wird die Folge nachdrücklich unterbrochen, es ist nur das Atemholen, wenn der neue Psalm anhebt. So gilt es auch heute für die Illustration. Ganz nahe aber kommt uns die Ausdruckskraft der Gebärde: das Greifen und Grüßen, das Reichen und Fassen, das Staunen und Erschrecken, das Vorstürmen und Niedersinken und alle anderen Gesten der Seele und des Willens — sie sind wie aus der Tiefe schöpferischer Urkraft ganz jung, ganz neu herausgeholt. Wir nehmen sie nicht hin wie irgendeine Konvention, sie packen uns unmittelbar; sie sprechen zu uns dringlich, schleierlos nackt, sie schreien uns ins Ohr, als kämen sie aus unserer Gegenwart, aus unserer Not und lägen nicht elfhundert Jahre zurück.

Die Wirkung des Ausdrucks, der Gebärden! Aber was bedeuten diese Gebärden? Der Psalmist spricht (XI. Psalm): „Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen und der Gläubigen ist wenig unter den Menschenkindern. Einer redet mit dem andern unnütze Dinge und heucheln und lehren aus uneinigem Herzen. Der Herr wolle ausrotten alle Heuchelei und die Zunge, die da stolz redet, die da sagen: Unsere Zunge soll Überhand haben, uns gebührt zu reden; wer ist unser Herr? Weil dann die Elenden verstöret werden und die Armen seufzen, will ich auf, spricht der Herr; ich will Hilfe schaffen dem, der sich danach sehnet. Die Rede des Herrn ist lauter wie durchläutert Silber im irdenen Tiegel, bewähret siebenmal. Du, Herr, wollest sie bewahren und uns behüten vor diesem Geschlecht ewiglich! Denn im Kreise wandeln die Gottlosen, wenn Gemeinheit unter den Menschen herrscht.“ Zwischen der Lüge des Gottlosen und der Wahrheit Gottes steht das Erbarmen. Aus diesen unanschaulichen Gedanken hat der Illustrator keine Allegorien gebildet, wie es sein antiker Vorgänger getan hätte, der durch beigeschriebene Namen die schweren Rätsel seiner Verkörperungen auflöste. Er tut es nicht, obwohl ihm solche Personifikationen noch geläufig waren (Flußgötter lagern mit Urnen, Oceanus auf einem Seeungeheuer, Tellus, die Erde, hält zwei Füllhörner im Schoß; in der Zeichnung zum 84. Psalm begrüßen und umarmen einander zwei Frauenpaare und sind nach dem Text Erbarmen und Wahrheit, Gerechtigkeit und Friede). Er zeichnet: Gottvater, ein bewegter Jüngling, die größte Figur im Bilde, ist von seinem Himmelsthron aufgestanden und reicht dem Engel die Lanze hin. Dieser hat des Herren Auftrag empfangen — er soll die trügerischen Lippen vernichten; er steigt hinab zu den Bösen, die sich überhoben haben, und hält über ihnen, die im Haufen beieinander stehen und einander in die Ohren raunen oder trotzig schauen. Dem ersten der Schar stößt der Engel die Lanze in die lästernden Lippen . . . Daß der Herr überhaupt noch eingreifen wollte in diese Niedrigkeit, geschah aus Mitleid mit dem Elend der Bedürftigen und dem Jammer der Armen. Sie sind unter Gottes Thron versammelt, eine lockere Reihe von neun traurigen Gestalten, Bettlern und Kranken, die auf dem Boden hocken, in stumpfer Qual hinbrüten oder sich in ihren Schmerzen herumwerfen, mit wehen Gebärden wie Tiere kriechen und ihre Klage schreien. Diesen Armsten will Gott helfen. Und seine Worte sind rein wie im Feuer geprüftes Silber, „bewähret siebenmal“ bezeugt der Psalmist. Mit der lauten Geste des Bekennenden steht er da; er ist der Sprecher, „das [illegible] des Textes“, größer als die anderen mensc[illegible]estalten im Bilde; er hält die Schriftrolle un[illegible]st auf die Schmiedewerkstatt, wo der Schmie[illegible]en Silber-



C PSALMUS DAVID

MISERICORDIAM
ETIUDICIUM · CANTABO
TIBIDNE;
PSALLAMETINTELLEGAM
INUIAINMACULATA
QUANDOUENIESADME;
PERAMBULABAMININNO
CENTIACORDISMEI IN
MEDIODOMUSMEAE
NONPROPONEBAMANTEO
CULOSMEOSREMINIUSTAM
FACIENTESPRAEUARICATI
ONESODIUI;

NONADHAESITMIHICOR
PRAUUM · DECLINANTEM
AMEMALIGNUMNON
COGNOSCEBAM;
DETRAHENTEMSECRETO
PROXIMOSUO HUNCPER
SEQUEBAR
SUPERBOOCULOETINSACI
ABILICORDE CUMHOC
NONEDEBAM;
OCULIMEIADFIDELESTRAE
UTSEDEANTMECU AMBU
LANSINUIAINMACULATA

HICMIHIMINISTRABAT
NONHABITABITINMEDIO
DOMUSMEAE QUIFACIT
SUPERBIAM QUILOQUI
TURINIQUA NONDIREX
ITINCONSPECTUOCULO
RUMMEORUM;
INMATUTINOINTERFICI
EBAMOMNESPECCATORES
TERRAE UTDISPERDEREM
DECIUITATEDNIOMNES
OPERANTESINIQUITATE;

CI ORT PAUPERIS CUMANXIUSFUE RITETCORADNOEFFU
DERITPRAECESSUA

DNEEXAUDIORA
TIONEMMEAM
ETCLAMORMEUSADTE
UENIAT;
NONAUERTASFACIEMTUĀ
AME INQUACUMQUEDIE

TRIBULORINCLINAAD
MEAUREMTUAM;
INQUACUMQUEDIEINUO
CAUEROTEUELOCITEREX
AUDIME
QUIADEFECERUNTSICUTFU

MUSDIESMEI ETOSSAMEA
SICUTCREMIUARUERUN̄
PERCUSSUSSUMUTFAENUM
ETARUITCORMEUM QUI
AOBLITUSSUMCOMEDERE
PANEMMEUM;

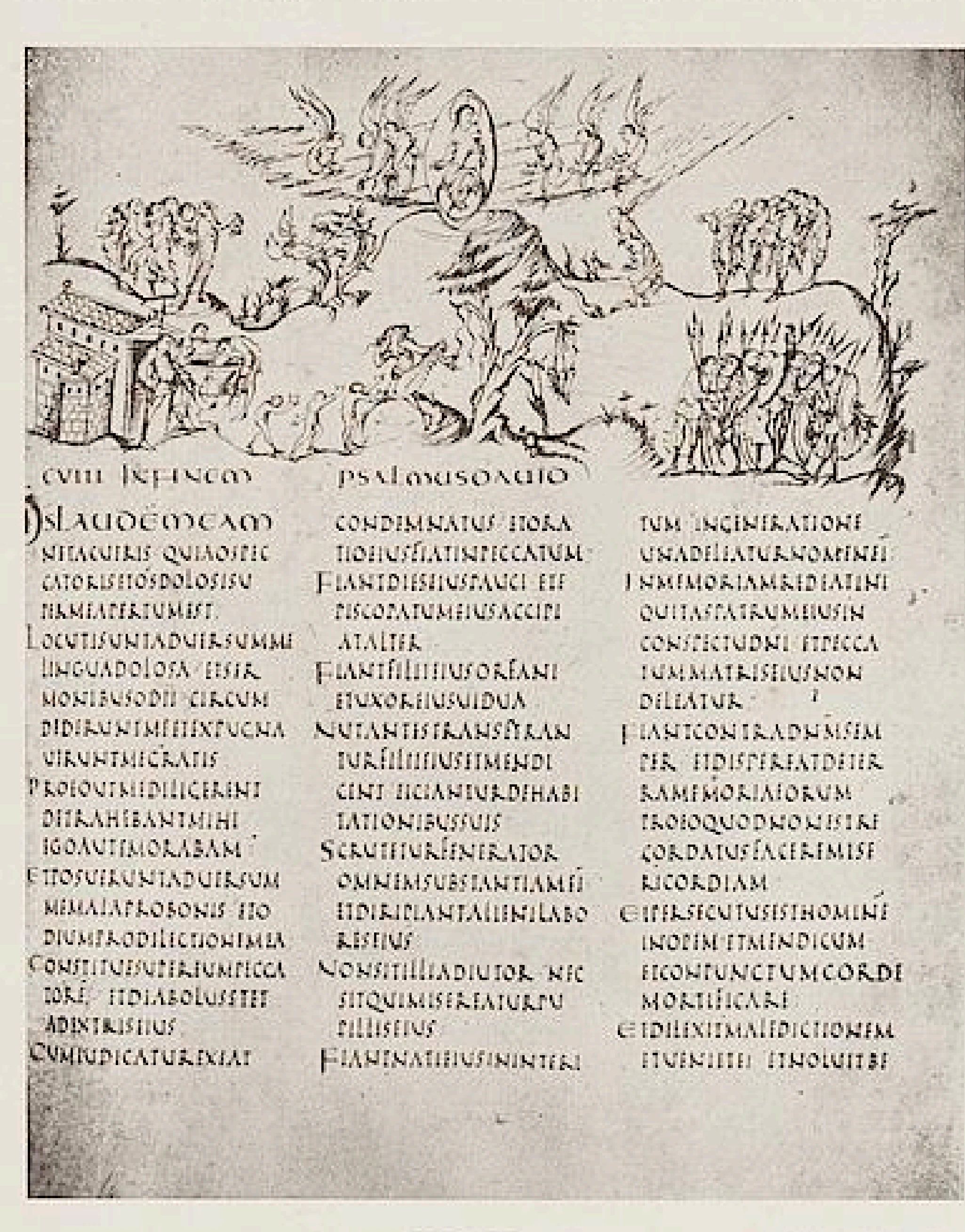
AUS DEM UTRECHT-PSALTER. PSALM 101

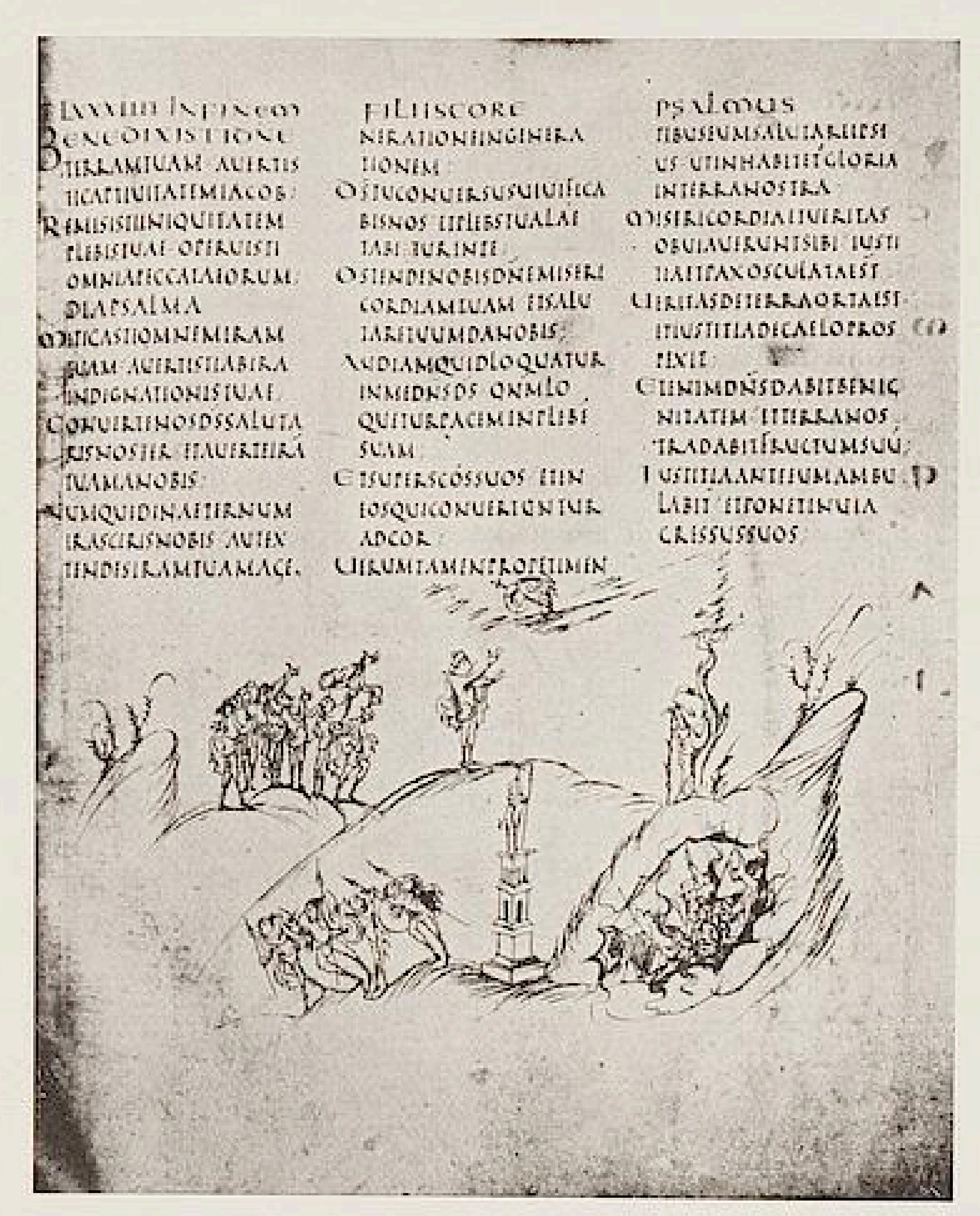
barren beim offenen Feuer prüft. Auch die Gebärde des Schmiedes steigert Zweckdienlichkeit zum Zeugnisablegen. Der göttlichen Klarheit steht die Blindheit der Gottlosen gegenüber, die im Kreise wandeln und nicht vorwärtskommen: eine Schar schiebt und drängt um eine runde Scheibe, daneben drehen Männer vier kreuzweis an eine Stange gesteckte Stäbe im Kreise. Es ist eine Winde (die Abhängigkeit dieser Darstellung von einem byzantinischen Denkmal habe ich an andrer Stelle nachgewiesen), die ähnlich wie ein Brunnenpferd zur Darstellung aussichtslosen Tuns dienen kann, da die Verbindung des Treibenden zum Getriebenen nicht anschaulich wird.

Unter den verschiedenen Anregungen, die der Text dem Illustrator bot, sind uns die Gleichnisse des Textes, also jene Wortbilder, die der Text nur vergleichsweise einführte, die merkwürdigsten. Wir haben es bei Freud gelernt, diesen Wortbildern ein stärkeres Gewicht zuzuerkennen. Daß aber der Künstler sie veranschaulichte und als gleichwertige Elemente in die Komposition aufnahm, bedeutet die Besonderheit dieser Psalterillustration. Wir finden sie fast in jeder Zeichnung. „Meine Gebeine sind verbrannt wie ein Brand" — heißt es im 101. Psalm und ein Holzfeuer lodert auf einem Altar. Mit drei Vögeln vergleicht sich der Sprecher: „Ich bin gleich wie eine Rohrdommel in der Wüste, ich bin gleich wie ein Käuzlein in den verstöreten Stätten; ich wach und bin wie ein einsamer Vogel auf dem Dache" — der Zeichner faßt sie links am Rande in einen kleinen Landschaftsausschnitt zusammen; ein kleines Häuschen mit dem Vogel auf dem First, die Rohrdommel in ihrer charakteristischen Umrißlinie zuhöchst auf dem Baum, der das Häuschen beschattet, weniger kenntlich das Käuzchen darunter.

Diese Veranschaulichung des Wortgleichnisses (Hypotypose) ist befremdend. Denn die Gleichnisse nehmen in den Psalmen nicht den wichtigen, den anderen Gedanken gleichwertigen Platz ein wie ihre Darstellung im Bilde. In den Psalmen geht das Wort vom Menschen zu Gott, schreit die Qual, fleht das Gebet, singt das Lob und der Dank. Zwischen diesen alles übrige aufsaugenden abstrakten Zentren von Gott und Mensch schwingen die Gedanken; das Gleichnis ist darin nur ein Stückchen Lebendigkeit, das sich greifen läßt, oder auch nur ein Sonnenfleck, den man wenigstens noch sehen kann. Gleichwertig im Bilde ist das Gleichgewicht gestört.

Wir werden bekennen, daß die Wirkung der





PSALM 108 AUS DEM UTRECHT-PSALTER PSALM 84

Gebärden nicht stärker geworden ist, wenn wir ihre Sprache hier wortwörtlich analysierten. Ich möchte glauben, daß sich diese merkwürdige Tatsache, die unserer vorgefaßten Meinung über Bildinhalt und Bildwirkung durchaus widerspricht, nicht nur gegen die Hypotyposen des Utrechtpsalters wendet. Wenn wir von der Karikatur absehen, die aus dem normalen Bild aufwächst oder aus einem Wort, das hinter ihr steht, jedenfalls aber an einen gegebenen Inhalt unlösbar gebunden ist, so stehen wir eigentlich heute jeder illustrativen Textillustration feindlich gegenüber. Was wir suchen, ist immer nur ein neues Kunstwerk, gleichwertig neben der Schrift; wie diese dient es dem Buch, das über beiden steht. Dieses Kunstwerk darf darum auch gedanklich nicht restlos aufgehen in dem Text zur Illustration.



PHILIPP HARTH, ADLER. BRONZE. 1930. ÜBERLEBENSGROSS



PHILIPP HARTH, HYÄNE. HOLZ. 1926. LEBENSGROSS

DER BILDHAUER PHILIPP HARTH

VON

VICTOR WALLERSTEIN

Philipp Harth ist wohl einer der ersten, dem der Begriff der reinen Plastik spontan zum Erlebnis wurde. Er formuliert ihn, indem er sagt: „Die plastische Begabung ist die Fähigkeit, die Welt räumlich und körperlich zu erfassen, das heißt: sich Raum und Körper kubisch vorstellen zu können. Plastisch ist eine Formgebung, wenn sie in Höhen-, Breiten- und Tiefenausdehnung, also in den drei Dimensionen eindeutig für das Auge zu erfassen ist.“ Ihm ist es gelungen, das erlebte Naturobjekt mit Ausschaltung jedes malerischen Elementes als ein absolut Dreidimensionales neu erstehen zu lassen. Seine Formgestaltungen stehen absolut im Raum und sind sowohl in ihrer Gesamterscheinung wie im Detail in Höhen-, Breiten- und Tiefenausdehnung klar für das Auge zu erfassen. Bei der Realisierung seiner Visionen wählt Harth zuerst als Material das Holz. Frei herausschlagend, ohne vorheriges Gipsmodell, entwickelt er unmittelbar seine Formgebungen; selbst die großen Arbeiten sind so entstanden. Ohne Tradition, fand er für sein Handwerk Schule und Regel. Seine „Familie beim Abendessen“, seine vielfigurige „Krippe“ und seine „Pietà“ zeigen seinen Arbeitsplan bereits ganz klar. Jede entstehende Form ist erlebt und mit Leben gefüllt. Ohne Pathos, beinahe ohne Sentiment, nur voll bis zum Rand von der Bestimmung als dreidimensionales Raumgebilde. Jedes nächste Gebilde hat hier seinen Ursprung und seine Bedingtheit, dadurch auch seine Zugehörigkeit zu der Formgemeinschaft, die es schaffen hilft. So kommt es, daß uns hier jede Form groß, selbstgesetzlich und notwendig erscheint, daß sie reich und mannigfach das Spiel unserer Kräfte bewegt. Und doch möchte man dieses Ergebnis nur als eine Seite seines plastischen Schaffens ansehen. Die andere ist die Liebe, mit der Harth aus seinem Material gestaltet und dieses zur Geltung kommen läßt. Er gibt dem Holz alles an verführerischer Glätte, wie geschnittener Zackigkeit und verleiht der Bronze den matten Schimmer, die gewagte Rundung und die tönende Härte.

Nach seinen frühen figuralen Arbeiten hat sich Harth ganz der Gestaltung der Tiere zugewandt, und jede seiner Arbeiten ist nicht nur eine Bestätigung seiner eigenen Formsprache, sondern gleichzeitig ein Abbild von dem Wesen und der Gattung des Dargestellten. Er hat die Merkmale des Indi-



PHILIPP HARTH, JAGUAR. HOLZ. 1927. LEBENSGROSS

viduums so stark erlebt und sie in plastischen Einheiten so wuchtig gefaßt, daß wir die Illusion einer Wirklichkeit erhalten. Sein „Kamel", seine „Hyäne", sein „Jaguar" (Kronprinzen-Palais) sind immer weiterführende Lösungen auf dem einmal klar erkannten und entschieden betretenen Weg, auf dem er zuletzt zur Darstellung eines Adlers gelangte.

Ein Adler! Was stellen wir uns unter einem Adler vor? Mit Proust möchte man, dessen Worte etwas abwandelnd, sagen: der etwas Kunsterfahrene gähnt, wenn er nur hört, daß irgendwo ein Adler aufgestellt werden soll. Wir vergessen immer wieder, daß Kunstwerke individuell sind und unterschieben ihnen einen konventionellen Typus, ein Mittelding, das wir uns aus den verschiedenen Adlern bilden, die uns einmal gefallen haben. So bekommen wir nur abstrakte Vorstellungen, schale verblasene, ohne das Präzise, Neue und Entscheidende, das der Schönheit eigen ist.

Überraschung ist so die erste Wirkung, die wir vor einem Kunstwerk empfangen als Sieg des Originalen über die Abstraktion der Vorerlebnisse. Dieser Adler von Harth sieht anders aus als alle, die in unserer Kunsterfahrung Platz gefunden haben. Und dennoch scheint seine Form naturnahe und hindert nicht, die beliebten Vergleiche mit der Wirklichkeit vorzunehmen. Auch unsere anthropomorphe Vorstellung dieser Psyche ist erfüllt. Diesen gegenständlichen und psychischen Inhalt aber überlagert die Schicht der Formgebung, die nur dem persönlichen Mut des Künstlers und seiner Besessenheit ihre Existenz verdankt. Die Einzigkeit des Kunstwerks hat hier ihren Sitz, die Reinheit des Temperaments und die künstlerische Erfahrung. Es war keine Äußerlichkeit, die der Anlaß zu dem Werk wurde. Weder der auffallend flache Kopf mit dem starken gebogenen Schnabel, noch die prachtvolle Anordnung des Gefieders oder die mächtige Kralle. Anlaß war einzig der Eindruck vor dem Naturphänomen Adler, der in Jahren, immer tiefer sich grabend, die bildhauerisch adäquate Gleichung zu diesem Phänomen verwirklicht vor uns stellt. Und so wie mit Sicherheit Blut hervorkäme, wenn man das Naturphänomen Adler an irgendeiner Stelle des Körpers ritzen wollte, ebenso erwiese sich das neu entstandene Gebilde als lebendiger Organismus verletzt, wenn man den unscheinbarsten Teil entfernen oder auch nur verändern wollte. Jede Grube, jeder Hügel dieses Körpers ist ein Ereignis und hat als solches seine unausbleiblichen Folgen in weiteren Ereignissen, die schließlich zu der Schöpfung selbst treiben. Wir folgen diesen Geschehnissen wie einer spannenden Erzählung, steigen mit ihnen an zur Kulmination und stehen erstaunt vor dem Werk, das aus gleichbleibend starker bildhauerischer Vorstellung erwachsen und von rein bildhauerischer Phantasie bis zu seiner Vollendung gespeist wurde.

Hier ist nicht nur das sich aufsummierende Material der Bildhauerei um ein Stück reicher geworden, vielmehr scheint hier ein Schritt getan, der ins Freie führt und richtunggebend werden kann.

NEUE BÜCHER

ÜBER ARCHITEKTUR

VON

WOLFGANG HERRMANN

Deutsche Lande, deutsche Kunst.

Die von Burkhard Meier im deutschen Kunstverlag herausgegebene Reihe von Einzelmonographien deutscher Städte und deutscher Provinzen ist um einige schöne Hefte vermehrt worden. Mit Würzburg ist nun auch Süddeutschland erstmalig vertreten. Die Werke der an Denkmälern des Mittelalters und der Barockzeit so überreichen Stadt sind in wundervollen Neuaufnahmen des Photographen Gundermann wiedergegeben, den historisch und kunstwissenschaftlich wertvollen Text schrieb Heinrich Kreisel. Eine wesentliche Bereicherung der Sammlung ist auch der von Robert Nissen verfaßte Band, der eine der schönsten deutschen Städte, Soest, in guten, zum Teil von Renger-Patzsch stammenden Photographien vorführt. Hier wird berechtigterweise etwas eingehender, als es sonst in dieser Sammlung üblich, die Malerei dargestellt. Die deutsche Kultur im Osten des Reiches wird uns schließlich in zwei Bänden nahe gebracht, von denen der eine das Deutschordensschloß, die Marienburg, die Domkirche Marienwerder und die Bauten einiger im Umkreise dieses Kulturzentrums liegenden Ortschaften behandelt, während der andere die, trotz der Nähe Danzigs, keineswegs provinzielle Kunst der zu wenig bekannten Stadt Elbing zeigt (beide beschrieben von Karl Heinz Clasen). Besonders hervorgehoben werden muß auch die, von den übrigen Bänden der Reihe schon bekannte, vorbildliche Bildwiedergabe.

Schloßführer. Herausgegeben von der Verwaltung der staatl. Schlösser und Gärten. Deutscher Kunstverlag, Berlin.

Endlich liegt der amtliche Führer des nach dem Umsturz neu geordneten Hohenzollernmuseums im Schloß Monbijou in Berlin vor. Auf eine kurze, vom jetzigen Museumsleiter Arnold Hildebrand verfaßte Bau- und Museumsgeschichte folgt der nach Räumen geordnete eigentliche Führer. Er ist außerordentlich gründlich bearbeitet und gibt über alle historisch und kunsthistorisch wichtigen Daten Auskunft. Während Schloß Monbijou mit seinem teilweise ursprünglichen Inventar eines der wenigen erhaltenen Denkmäler des Berliner Rokoko ist, wird man durch den von Hans Huth verfaßten Katalog des Residenzpalais in Kassel mit einem glänzenden Beispiel des höfischen Empire bekannt gemacht. Der dritte Führer schließlich behandelt die unter Friedrich Wilhelm IV. von 1823 ab restaurierte Burg Stolzenfels am Rhein. Da nicht so sehr die einzelnen Kunstgegenstände der Burg ihren Reiz ausmachen, wie hauptsächlich ihre Eigenschaft als Dokument der Ritterromantik des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, hatte man den reizenden Einfall, auch den Führer diesem Gesamtcharakter einzuordnen und gab einen auch äußerlich getreu wiederholenden Neudruck eines von R. Dohme 1850 verfaßten Führers heraus. Eine hinzugefügte Einleitung stammt von Georg Poensgen.

Josef Frank, Architektur als Symbol. Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1931.

Wie die Architekturtheoretiker des neunzehnten Jahrhunderts gibt Frank, von einem ganz bestimmten Geschmacksstandpunkt aus urteilend, eine kurze Entwicklungsgeschichte der Architektur von den Ägyptern bis zur heutigen Zeit. Er lehnt jede Stilstufe bis auf die Antike im wesentlichen ab und kommt zu der Überzeugung, daß nur die Antike, in der Tiefe erfaßt, für unsere Baukunst lebendige Tradition sein kann. Überall — in diesem historischen Teil, wie auch in der Kritik der heutigen Zeit — bleibt er ganz am Oberflächlichen hängen, wobei allerdings diese oberflächlichen Übelstände oft treffend charakterisiert werden. Und obwohl Franks eigene Bauwerke entschieden für seine Begabung sprechen, fragt man sich doch verwundert, wie heute ein Buch geschrieben werden konnte, das so stark die Gefahren des Eklektizismus in sich trägt und an allem Positiven unserer und vergangener Zeiten stets vorbeisieht.

Luckhardt und Anker, Zur neuen Wohnform. Bauweltverlag, Berlin 1931.

Auf fünfzig Tafeln führen die Verfasser ihre Villenbauten und Einfamilienhäuser in Dahlem und am Rupenhorn vor als Beispiel für die konsequente Anwendung neuer Baukonstruktionen auf das Einzelhaus und die durch sie bedingte neue Wohnform. Der an sich richtige Einwand, daß die Häuser in der Herstellung oft teurer werden als gewöhnliche Ziegelbauten, wird in dem angefügten Text mit der Begründung zurückgewiesen, daß es sich nur um Versuchsbauten handelt und die Rationalisierung und damit die Verbilligung erst durch die Ausführung im großen einsetzt. Trotz vieler Vorzüge ist aber, vor allem gegen die Dahlemer Bauten, einzuwenden, daß sie auf die natürlichen Bedingungen (Grundstückslage usw.) keine Rücksicht nehmen. Sie schmecken ein wenig nach Propagandabauten für neues Wohnen.

Wilhelm Rave, Das westfälische Bürgerhaus. Westfälische Kunsthefte, Heft I. Verlag F. W. Ruhfus, Dortmund 1930.

Mit Erstaunen bemerkt man beim Durchblättern dieses Heftes, das nur das einfache Bürgerhaus vom achtzehnten Jahrhundert behandelt (das sogenannte „klassische" Haus mit der breiten Traufseite zur Straße), eine wie starke Tradition in diesen Häusern fortlebt, deren Fassadenbildungen fast unbekümmert um die „weltstädtischen" Stilfolgen sich mit der Betonung einfachster Proportionen begnügen. In dieser im Sachlichen begründeten Schönheit liegt der vorbildliche Wert des klassischen Bürgerhauses auch für unsere Zeit.

Erich Mendelsohn, das Gesamtschaffen des Künstlers. Verlag Rudolf Mosse, Berlin 1929.

Obwohl die Bauten Mendelsohns ja verhältnismäßig bekannt sind, ermöglicht doch erst die Zusammenfassung in diesem handlichen Band den Überblick über das Schaffen dieses phantasievollen, wenn auch von formalistischen Experimenten nicht ganz freien Künstlers. Zwei ältere Vorträge Mendelsohns leiten das Buch ein, das Skizzen, Entwürfe und ausgeführte Bauten vom Jahre 1914 bis zu den 1929 vollendeten enthält.

Fritz Kunz, Der Hotelbau von heute. Verlag Julius Hoffmann. Stuttgart 1930.

Der vorliegende Band ist der erste einer vom Verlag Julius Hoffmann geplanten Reihe „Die Bauaufgaben der Gegenwart", in der die verschiedenen Bautypen eingehend behandelt werden sollen. Die wirtschaftlichen und technischen Grundlagen des heutigen Hotelbaues, die daraus sich ergebenden Folgerungen für seine Anlage und formale Gestaltung sind sehr ausführlich hier auseinandergesetzt. Ein Handbuch für den Architekten, aber auch notwendige Lektüre für den, der den künstlerischen Wert eines Hotelbaues sachgemäß beurteilen will.

Neuzeitliche Hotels und Krankenhäuser. Herausgegeben von H. Gescheit. Verlag Ernst Pollak. Berlin 1930.

Derartige Bücher wie das vorliegende, die einen bestimmten Bautypus herausgreifen, sind besonders erfreulich und nützlich. Denn unsere Zeit bemüht sich ja — teilweise mit Erfolg — gerade an der konsequenten Durchbildung der verschiedenen Typen. Das sehr gut ausgestattete Buch gibt von jedem Bau Grundriß, Außen- und Innenansichten und einen kurzen erläuternden Text. Bedauerlich nur, daß ein kurzer historischer Rückblick, der die vom 19. Jahrhundert herführenden Fäden aufzeigt, wie bei den meisten Büchern dieser Art fehlt.

R. W. Sexton, American apartment, houses, hotels- and apartment hotels of to-day. Architectural Book Publishing Co. New York 1929.

Das genaue Gegenstück zu dem eben besprochenen deutschen Werk Man bekommt durch dieses Buch nicht nur einen guten Überblick der amerikanischen Architektur, die gerade im Hotelbau wesentliches geleistet hat, sondern kann auch an den vorbildlich durchdachten Grundrißlösungen lernen, wenn auch die Vorbedingungen bei uns teilweise andere sind. Im Ganzen ist das Werk eines der erfreulichsten amerikanischen Veröffentlichungen.

Heinrich Schmieden, Krankenhausbau in neuer Zeit. Verlag Kurt Schmersow. Kirchhain N.-L. 1930.

Noch umfassender als der Hotelbau hat sich der Krankenhausbau in den letzten Jahrzehnten gewandelt. Wer sich eingehender mit diesen Bautypen beschäftigt und besonders die aus der modernen Heilbehandlung stammenden Kräfte, welche Ursachen der formalen Umwandlung sind, kennen lernen will, dem kann man kein besseres Buch empfehlen, als dieses vom Architekten Schmieden in Zusammenarbeit mit vielen angesehenen Ärzten herausgegebene reich illustrierte Werk.

Arthur Korn, Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand. Verlag Ernst Pollak. Berlin 1929.

Die Bilder dieses Buches vermitteln eine starke und eindrucksvolle Anschauung von der Bedeutung des neuen Spiegelglasmaterials, das zwar nur durch die neuen Skelettkonstruktionen in so ausgiebigem Maße Verwendung finden kann, das aber von sich aus auch erst die freie sichtbare Entfaltung dieser konstrukiven Kräfte ermöglicht. Neben den großen Geschäfts- und Fabrikhäusern, den Spiegelgas- und Luxferscheiben werden auch Glasvitrinen und Glasflaschen bis hin zu den von Josef Albers entworfenen Glasmalereien vorgeführt.

Conrad Werner Schulze, Glas in der Architektur der Gegenwart. Verlag Dr. Jaugg & Co. Stuttgart 1929.

Das Buch stellt eine gute Ergänzung zu dem eben besprochenen Werk von Korn dar. In dem ausführlichen Text wird auf die historischen Grundlagen eingegangen und vor allem die verschiedenen Konstruktionsweisen des Baukörpers erläutert. Auch die den Text illustrierenden Abbildungen geben teilweise ein von Korn nicht benutztes Material wieder.

Heinz und Bodo Rasch, Zu — offen. Verlag Fr. Wedekind & Co. Stuttgart 1930.

Hinter diesem ein wenig mysteriösen Titel verbirgt sich eines der wichtigsten über das Technische hinausgreifende Problem der neuen Baukunst. Es werden zwar nur Fenster und Türen vorgeführt, aber bei der Lektüre dieses sehr anregend geschriebenen Buches wird die große Bedeutung des bisher fast nebensächlichen Details der Baukunst sofort klar. Denn erst die vielen Formen von Klapptüren und Schiebefenstern von gläsernen Decken und gläsernen Fußböden ermöglichen die freie Auswirkung aller den Baukörper von innen heraus umwandelnden Kräfte. Ebenso wird unsere Wohnkultur selbst ja durch die Anwendung von neuartigen Schiebe- und Falltüren ganz wesentlich beeinflußt. Auch bei diesem neuen Buch der Brüder Rasch ist der unmittelbare Zusammenhang von Bild und Wort beachtenswert.

S. Giedion, Befreites Wohnen. Verlag Orell Füssli. Zürich 1929.

Giedion versucht die Gegensätze von heute und gestern auf eine möglichst antithetische Form zu bringen. Eine Überschätzung des nur „modernen Standpunkts" ist die natürliche Folge, aber das kleine Büchlein macht doch auch mit den in so vielen Lebensgebieten verankerten Problemen des neuen Wohnungsbaues bekannt. Durch eine große Zahl von oft amüsant zusammengefaßten Abbildungen wird dieser kurze Überblick recht auschaulich gemacht.

Werner Gräff, Zweckmäßiges Wohnen für jedes Einkommen. Verlag Müller & I. Kiepenheuer Potsdam 1930.

Ein kleines sehr preiswertes Buch, das ein in letzter Zeit von verschiedenen Stellen aufgegriffenes Problem behandelt: die wirtschaftlichen Grundlagen einer einfachen Wohnkultur. Gräff verzichtet in noch strengerem Maße als zum Beispiel Lotz in seinem Buch „Wie richte ich meine Wohnung ein?" auf jede ästhetische Fragestellung. Sein Buch enthält nur die einfachsten praktischen Ratschläge für den, der sich einrichten will. Ein zweiter, die Preise enthaltender Band soll bald folgen.

Bruno Taut, Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1929.

Das Buch enthält eine von Taut verfaßte, ausgezeichnete Einleitung. Zunächst weist er die historischen Grundlagen des neuen Bauens nach, wobei die objektive Charakterisierung des Jugendstils zum Besten gehört, was über diese Zeit geschrieben wurde. Mit der gleichen ruhigen Überlegenheit spricht er sodann über die soziologischen Grundlagen heutiger Architektur und führt diese schließlich in Grundrissen und Photos vor, eingeteilt nach Industriebauten, Geschäftshäusern, Wohnblöcken, Einzelhäusern, Schulen, Krankenhäusern, Theaterbauten und Kirchen. Vor allem aber ist das Buch durch die von jedem Dogma sich fernhaltende Einstellung des Verfassers lesenswert.

F. R. Yerbury, Moderne Bauten in Europa. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1929.

Der Wert dieses Buches, das aus 145 Tafeln und ganz wenigen Seiten Text besteht, liegt nicht so sehr in der getroffenen Auswahl, die stark den monumental repräsentativen Fassadenbau berücksichtigt, als in der Möglichkeit, auch die selten publizierten englischen und skandinavischen Bauten kennen zu lernen. Selbstverständlich sind auch die wichtigsten Architekten Deutschlands, Frankreichs und Hollands durch ihre großen Bauwerke vertreten.

Leopold Zahn, Moderne Pariser Bauten. Verlag der Reihe, Berlin 1930.

Es muß als ein besonderes Verdienst angesehen werden, daß die bisher in vielen Zeitschriften verstreuten neuen Pariser Bauten endlich in Buchform vereinigt sind. In 100 Abbildungen lernt man die Bauten Perrets, Freyssinets, Mallet-Stevens, Lurçats und Corbusiers kennen. Die kurze, von Zahn verfaßte Einleitung setzt sich kritisch mit der modernen französischen Baukunst auseinander.

Karl Freckmann, Kirchenbau. Ratschläge und Beispiele. Verlag Herder & Co., G.m.b.H., Freiburg i. Br., 1931.

Wie der Untertitel schon zum Ausdruck bringt, handelt es sich bei vorliegendem Werk um ein praktisches Handbuch für jene Kreise, die „sich mit dem Neubau eines Gottesbaues befassen müssen". In vorbildlicher Weise werden alle praktischen Fragen, wie Bauprogramm und Bauplatz, Fragen des Grundrisses, der Raumgestaltung und des Materials, zur Sprache gebracht. In einem letzten Kapitel werden dann noch allgemeine Formfragen angeschnitten, wodurch das Buch auch Interesse hat für den mehr vom allgemein Künstlerischen aus urteilenden Laien. Mit Recht lehnt der Verfasser eine gedankenlose Übernahme der für den Profanbau maßgebenden reinen Zweckgesinnung ab und damit auch die Anwendung neuer Materialien wie Eisenbeton nur der „modernen" Gesinnung wegen. Man gewinnt aus diesem vorzüglich ausgestatteten und reich illustrierten Buch die Überzeugung, daß die sakralen Formprobleme nur wenig mit denen der heutigen profanen Baukunst zu tun haben und es ist nur konsequent, wenn der Verfasser die Frage, ob der Geist der heutigen Zeit auch einen neuen Geist der Kirche darstellt, auf das entschiedenste verneint.

Das Deutsche Hygienemuseum in Dresden. Hübsch Verlag, Berlin 1930.

Das jüngste Werk des jetzt wieder in Dresden wirkenden Architekten Wilhelm Kreis wird hier in einigen das Innere und Äußere wiedergebenden Abbildungen vorgeführt. Die Einleitung gibt eine kurze Lebensgeschichte des Architekten und eine Würdigung seines Schaffens.

Werner Hegemann, Reihenhaus-Fassaden. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1929.

Das Buch gibt einen Überblick der Wohn- und Geschäftshausfassaden von der Renaissance bis zur heutigen Zeit. In 500 Abbildungen ist ein großes, teilweise auch selten publiziertes Material zusammengetragen, das sicherlich anregend wirken wird. Gewiß wird es Fassaden geben, solange gebaut wird, aber der Begriff „Fassade", wie ihn H. vertritt, nämlich als rein ästhetisches Gebilde ohne jede Beziehung zu dem Geistig-Zwecklichen, dem ein Gebäude neben Praktisch-Zwecklichem dient, ist äußerst gefährlich. Durch diese Einstellung kann man weder der vergangenen Baukunst gerecht werden, noch den Bemühungen, unserer — und nicht etwa einer „klassizistischen" — Kultur Ausdruck zu verleihen.

Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamtwerk von 1910—1929. Verlag Dr. H. Girsberger & Co. Zürich 1930.

Erst durch diese ausgezeichnete Veröffentlichung kann man sich ein Bild von dem so viel umstrittenen Architekten machen. Man lernt ihn als einen genialen und sehr eigenwilligen Künstler kennen. Man sieht, daß weniger seine meist als „Einzelkunstwerke" gedachten Bauten für uns vorbildlich sind, als seine unerhörte Befähigung, jede traditionelle Bindung bei der Konzeption neuer Bauaufgaben zunächst auszuschalten und nur aus ihren besonderen Bedingungen heraus zu schaffen. Dieses wirklich freie Denken fehlt so vielen Architekten unserer Zeit, auch oft den modernsten unter ihnen. Aus diesem Grunde lohnt sich die Lektüre dieses Buches außerordentlich, wenn auch Corbusier und seine Werke eine sehr vereinzelte Erscheinung bleiben werden.

Otto Schubert, Architektur und Weltanschauung. Paul Neff Verlag, Berlin 1931.

Jede große Baukunst war Ausdruck der weltanschaulichen Ideen ihrer Zeit. Auch wir werden erst zu einer vollkommenen Baukultur gelangen, wenn ein neuer „Mythos" sich herausgebildet hat. Aus dieser Erkenntnis heraus weist der Verfasser die enge Verbindung von Architektur und Weltanschauung in den vergangenen Stilperioden nach. Aber man muß bei der Lektüre dieses Buches, dessen Verfasser für die Bedürfnisse unserer Zeit durchaus Verständnis zu haben scheint, doch fragen, ob es gerade heute einen Sinn hat, auf diese an sich so selbstverständliche, aber für unsere suchende Zeit auch ebenso gefahrvolle Verknüpfung in dieser ganz allgemeinen Form hinzuweisen.



CARL SCHINDLER, DIE ASSENTIERUNG. AQUARELL
SAMMLUNG A. PATYKA-FRAUENFELD

CARL SCHINDLER
(1821—1842)

VON

HANS TIETZE

Aus dem Hexenkessel ungeheurer weltgeschichtlicher Ereignisse, in denen an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert die alte europäische Kulturtradition zusammenbricht, geht eine neue Art Mensch hervor. Von diesem Schauspiel, wie aus den Trümmern einer zerfallenden großen Welt jene neue sich bildet, die unserem eigenen Dasein zur Bühne dient, greift ein neues Buch des Direktors der Wiener Staatsgalerie F. M. Haberditzl und seines Mitarbeiters Dr. Heinrich Schwarz ein winziges Bruchstück heraus und nimmt es unter das Mikroskop wissenschaftlicher Sonderuntersuchung; am bescheidenen Lebenslauf des Wiener Vormärzmalers Carl Schindler, den ein vorzeitiger Jünglingstod verklärt, zeigen sie, wie aus dem Ringen der Nationen an der Jahrhundertwende der uniformierte Mensch, der Soldat im doppelten Tuch ins Farbeneinerlei der bürgerlichen Gesellschaft tropft und wie, eine ins Medium des Künstlerischen verzogene Analogie des gleichen Vorgangs, der Schutt der barocken Überlieferung den Brodem unmittelbarer Naturbeobachtung und -wiedergabe hervorbringt. Dieser zweite Aspekt hat die Autoren als Kunsthistoriker am stärksten angelockt; das Widerspiel zweier Kräfte, einer nachlebenden Routine, die dem Knaben die Hand lockert und ihm die kompliziertesten Motive und Verknüpfungen selbstverständlich macht und eines neuen Triebes, der den Künstler unbeschwert und ungefördert von allem Mitgebrachten dem Einmaligen jeder Naturerscheinung nachzuspüren heißt, ist die Grundnote ihrer Schilderung, die dem Barockenkel und dem Realisten, eines im anderen, gerecht zu werden versucht.

Lebenslauf und Werdegang dieses Carl Schindler, dessen Werk sich die Österreichische Galerie im Elixier gesichert hat, ist typisch und individuell zugleich; typisch, weil eine ähnliche kleinbürgerliche Enge die meisten der guten Vormärzmaler umfangen hat und weil die besondere wienerische

Spielart dieser biedermeierischen Kultur mit ihrem größeren Schwung und ihrer dekorativen Sicherheit überhaupt in der reichen und hier über ihr sonst gültiges Zeitmaß hinausgewachsenen Barocktradition wurzelt; individuell aber, weil ein Leben und Schaffen, das im einundzwanzigsten Jahre abbricht, von persönlicher Tragik erfüllt sein muß. Jene Grabschrift von dem reichen Besitz und den noch reicheren Erwartungen, die ein vorzeitiger Tod uns raubte, wie sie Grillparzer Schubert — und ahnungslos so vielen anderen österreichischen Begabungen — schrieb, gilt auch hier, trostreich und hoffnungslos; Resignation und Verzweiflung klingen schrill zusammen. Den Verfassern, die ein solches Fragment zu deuten haben, ist das vorhandene Werk — erstaunlich reich für die karg gewährte Arbeitsspanne — das schlechthin gegebene Phänomen, das Unvollendete schien vollendet; das unerhellbare Dunkel des Ungetanen existiert für sie nur als Folie eines vielverheißenden Vorfrühlingstages. Hierin liegt der Mangel dieses geschmackvoll geschriebenen und von der Österreichischen Staatsdruckerei geschmackvoll ausgestatteten Denkmalbuches; es belastet dieses Leben, das doch nur der Anfang eines Lebens war, zu schwer, indem es Früchte fordert, wo — naturgemäß — nur Blüten da sein konnten. Die weite kunsthistorische Perspektive, die die Autoren ihrem Thema aufnötigen, erstickt das menschlich Rührende der Erscheinung Schindlers; was er der österreichischen und deutschen Kunst hätte werden können, können wir ahnen und konstruieren, nicht einmal hoffen, denn das Fragmentarische ist es eben, das seinem Antlitz die ewige Maske prägt. Absolut genommen ist seine Leistung gewiß bewunderungswürdig. Die Werke dieses Knaben und nie mehr als Jünglings — Ölbilder und Aquarelle, Zeichnungen und Lithographien — verraten eine farbige Kühnheit und lineare Grazie, die der frühreife Instinkt eines kränkelnden Kindes zur altweisen Sicherheit eines Todgeweihten erhebt. Die der Generation nach den Freiheitskriegen von neuer Bedeutung erfüllte Welt des Soldatischen ist die Sphäre, in der er sich am selbstverständlichsten bewegt; hier entfaltet sich die Grundnote seiner Kunst, Erfüllung überkommener heroischer Formel mit individueller Beobachtung, am natürlichsten. Hier — und von hier aus auf allerhand Nachbargebiete des Lebens überwachsend — konnte in Schindler ein süddeutscher Menzel entstehen; nicht daß er es vielleicht geworden wäre, sondern daß er es durch seinen frühen Tod nicht geworden ist, nicht werden konnte, verleiht seiner Gestalt ihren persönlichen Schimmer.



CARL SCHINDLER, DER LETZTE GRUSS AN DIE FAHNE. AQUARELL

WIEN, ALBERTINA



BERTHE MORIZOT, HAFEN IN FÉCAMP
PHOTO: BERNHEIM JEUNE

BERTHE MORIZOT

VON

MARIE DORMOY

Wenn man eine Gesamtausstellung von Werken Berthe Morizots sieht, so nimmt man vor allem den Eindruck einer bezaubernden Weiblichkeit mit sich. Eine landläufige Meinung wird wieder einmal korrigiert: daß nämlich jedes Kunstwerk mit Schmerzen geboren werden müsse, Denn es gab wohl kaum einen glücklicheren Menschen als Berthe Morizot, niemandem war wohl ein leichteres und reicheres Leben beschieden.

In dem behütenden Milieu des Pariser Bürgertums geboren, verlief ihr Dasein ruhig und heiter wie ein schöner Sommertag, ohne andere Stürme als die Leidenschaften, Zweifel und Illusionen einer Künstlerlaufbahn

Von Familie und Gesellschaft sehr in Anspruch genommen, übte sie die Malerei nur in ihren allerdings reichlich zugewiesenen Mußestunden aus. „In Paris", so erzählt ihr Neffe, Herr Rouart, „pflegte sie in ihrem Salon zu malen, und überraschte sie dabei ein Besucher, so räumte sie schnell Bild, Palette und Pinsel in ihren Schrank. Auf dem Lande wählte sie oft die Personen ihrer Umgebung zu ihren Modellen."

Berthe Morizot wurde am 14. Januar 1841 in Bourges geboren, wo ihr Vater als Präfekt des Département Cher lebte. Im Jahre 1850 übersiedelte die Familie nach Paris. Dort erhielten die beiden Schwestern Berthe und Ednie, in denen schon frühzeitig die Liebe zur Malerei erwacht war, ihren ersten Zeichenunterricht bei einem unbedeutenden Maler namens Chocarne. Nach einigen Monaten erklärten sie aber, lieber auf alle künstlerischen Wünsche verzichten zu wollen, als dreimal wöchentlich die Qual dieses vierstündigen Unterrichts über sich ergehen zu lassen. Sie lernten dann einen ausgezeichneten Lehrer, Herrn Guichard, den Schöpfer einer „Grablegung" in der Kirche St. Germain L'Auxerrois kennen, der, von dem Ernst ihrer künstlerischen Bestrebungen überzeugt, die weitere Ausbildung in der Malerei befürwortete. Die Mutter gab ihre Einwilligung, obwohl dieser Schritt den

Traditionen ihrer Umgebung nicht entsprach, und bald wanderten die beiden Schwestern, von Herrn Guichard geleitet, ins Louvre, um Bilder der alten Meister zu kopieren. Von diesen Kopien Berthe Morizots sind uns der „Kalvarienberg“ nach Veronese aus dem Jahre 1860 und „Das Gastmahl des Simon“ von 1861 erhalten. Als Berthe Morizot eines Tages eine kleine, grüne Landschaft mit weidenden Schafen besonders gut gelungen war, lobte ihr Lehrer die glückliche Verteilung der Farbflecke. Er meinte, sie nichts mehr lehren zu können und führte die Schwestern bei Corot ein, der damals wahrscheinlich in der Rue Paradis Poissonnière wohnte. Corot ließ beide zunächst einige seiner Bilder kopieren, wobei Berthe ihre Schwester bei weitem überflügelte.

Im Jahre 1863 bewohnte die Familie Morizot ein Landhaus in Auvers-sur-Oise, wo die Schwestern unter der Leitung von Oudinot malten, dem Corot ihre weitere Ausbildung übertragen hatte. An den Ufern der Oise machten sie ihre ersten Studien vor der Natur, eine damals noch vielumstrittene Methode. Im folgenden Sommer malten sie in Beuzeval, und dort erst entfaltete sich die Persönlichkeit Berthes vollständig. Sie stellte im Salon von 1865 aus; im Jahre 1867 war sie mit dem „Blick auf Paris vom Trocadéro“ aus vertreten, der eines ihrer besten Bilder ist.

Die sehr weibliche Natur Berthes konnte sich niemals ganz von den Einflüssen ihrer Lehrer freimachen. So können wir bei ihr die Periode Corot, die Periode Manet und die Periode Renoir unterscheiden.

Ihre Beziehungen zu Manet sind zu oft besprochen worden, als daß wir ihrer näher gedenken müßten.

Dem echten Künstler bietet alles neue Möglichkeiten zur Arbeit, zur Entwicklung. Während der düsteren Tage der Belagerung von Paris versuchte Berthe sich in der Aquarellmalerei, sie begann damit, einen Fächer, den Degas ihr geschenkt hatte, zu kopieren, und bald hatte sie es in dieser Technik zu einer seltenen Meisterschaft gebracht.

Erst im Jahre 1872 überwindet sie alle Einflüsse und entfaltet sich zu einer Persönlichkeit. Sie emanzipiert sich von Corot wie von Manet, und in diesem Prozeß wird ihre Palette immer heller, ihre Zeichnung immer freier. Diese neue Periode wird durch ein entzückendes Bild eingeweiht: „Die Wiege“, dem eine ganze Anzahl von Porträts und Studien, größtenteils nach Mitgliedern ihrer Familie, folgen. Von diesem Zeitpunkt an gebührt Berthe Morizot ein Platz in der Gruppe der Impressionisten.



BERTHE MORIZOT, DER GARTEN



BERTHE MORIZOT, JUNGES MÄDCHEN MIT FÄCHER

PHOTO: BERNHEIM JEUNE



KAPITELL: DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. AUTUN, KATHEDRALE ST. LAZARE. UM 1130



KAPITELL: VISION DER HEILIGEN DREI KÖNIGE. AUTUN, KATHEDRALE ST. LAZARE. UM 1130

BEIDES NACH DESCHAMPS „DIE ROMANISCHE PLASTIK IN FRANKREICH“

FRANZÖSISCHE SKULPTUR DES MITTELALTERS

NEUE LITERATUR

VON

O. WERTHEIMER

Ein Handbuch, nach dem man sich zuverlässig und leicht über die an Ort und Stelle vorhandenen Kunstdenkmäler orientieren kann, wie es Deutschland in seinem Dehio besitzt, gibt es für Frankreich nicht. Die bekannten Reisehandbücher, vor allem der „Guide bleu", müssen diese Lücke notdürftig ausfüllen. Wer tiefer dringen will, muß sich das Material zusammensuchen, vor allen Dingen wird man zu dem auf etwa neunzig Bänden gediehenen Congrès archéologique greifen. Dieser Kongreß, der jährlich einmal an einem kunsthistorisch wichtigen Orte tagt und von da aus die Gegend bereist, gibt jeweils in einem Bande Rechenschaft über seine Ergebnisse.

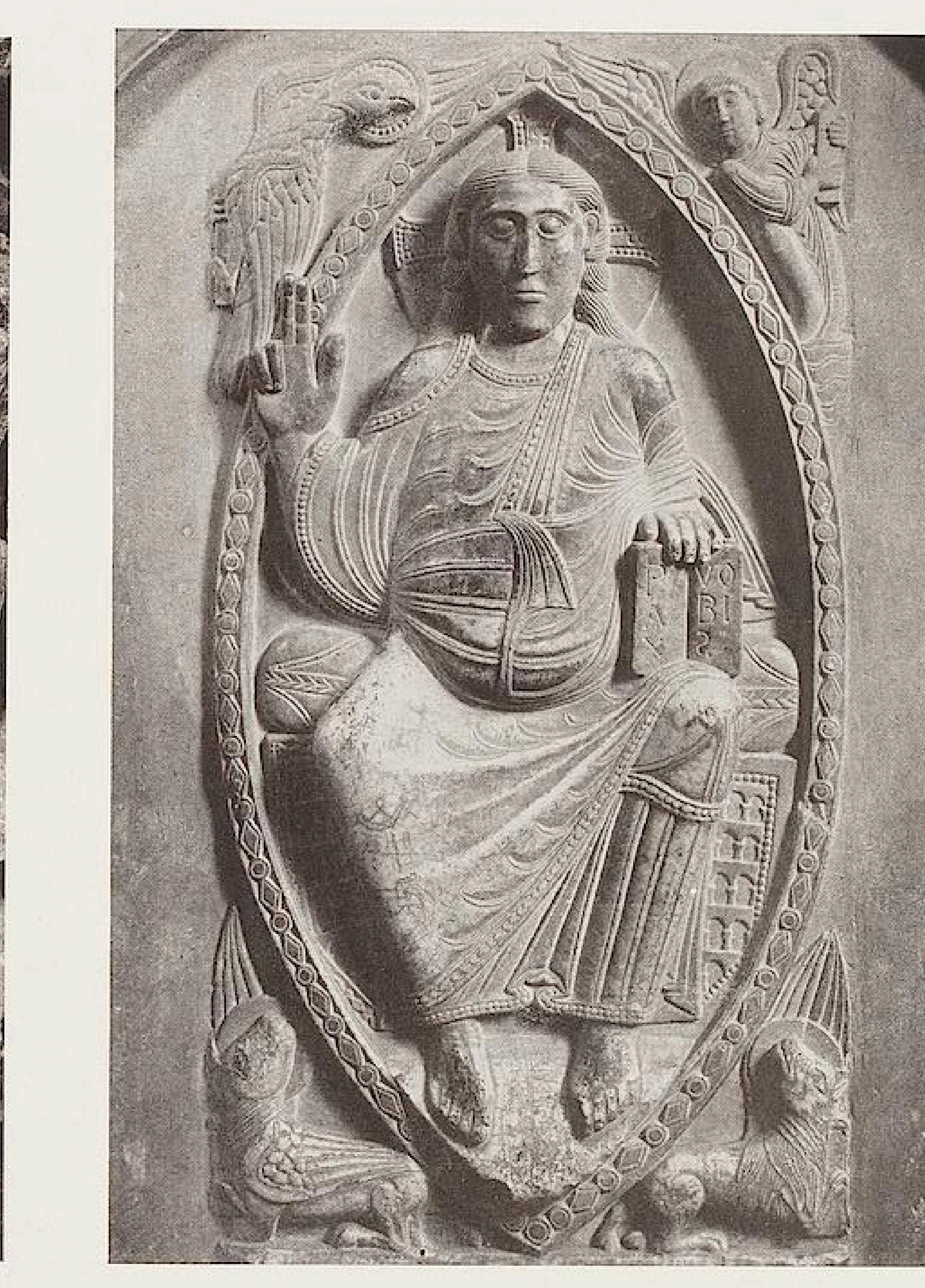
Aber die Bände des Congrès archéologique sind keine Inventare, wie die deutschen und die vorbildlichen österreichischen. Sie enthalten wissenschaftliche Vorträge, Einzeluntersuchungen, die in der Hauptsache architektonisch orientiert und wesentlich auf das Mittelalter beschränkt sind, Plastik und Malerei treten in den Hintergrund. Die Angaben, die die Grundlage für die Forschung sind, wie vollständige Bestandaufnahme auch in kleineren Orten, Angabe des Erhaltungszustandes, des Materials, Abdruck der schriftlichen Überlieferungen, Abbildungsnachweis fehlen also. Die topographische Inventarisationsarbeit ist in Frankreich nicht durchorganisiert.

Die großangelegte Sammlung „Les richesses d'art de la France" bringt jetzt in drei Bänden mit 204 guten Lichtdrucktafeln die burgundische Skulptur heraus: La Bourgogne, la sculpture par Marcel Aubert. Das kluge Vorwort des Herausgebers der Sammlung, Louis Hautecoeur, der 1928 bereits die burgundische Architektur in der gleichen Sammlung bearbeitet hat, belehrt uns, daß Vollständigkeit auch hier nicht erstrebt ist. Hauptproben von der römischen Epoche bis zum beginnenden Klassizismus werden vorgeführt. Die Grenzen von Burgund sind weit genommen; im wesentlichen entstammen die Werke den départements Côte d'or, Saône et Loire, Loire uud Yonne (man hätte die Werke um 1500 in Joigny und Saint Florentin lieber im Zusammenhang mit der Plastik in der Champagne gesehen). Das zwölfte Jahrhundert bringt im wesentlichen das, was schon 1925 Victor Terret (La sculpture Bourguignonne aux 12. et 13 siècles, Autun und Paris, Band 1 Cluny, Band 2 Autun) gezeigt hat. Dankbar begrüßt man die reiche Auswahl der Werke des dreizehnten und des noch dunklen vierzehnten Jahrhunderts: Semur und Auxerre, das noch nirgends so ausführlich veröffentlicht ist, der Altar von St. Thibault, der für die Umformung des Stiles im vierzehnten Jahrhundert wichtig ist, die mehrfach publizierte Madonna in Sens von 1334, von der die Seitenreliefs des Thrones bisher in keinen guten Abbildungen bekannt waren. Mit Bedauern vermißt man neue Beiträge zu Claus Sluter und seinem Umkreis, die Herr Mercier, der Konservator des Museums in Dijon, der im Auftrag der Monuments historiques photographisches Material gesammelt hat, leicht hätte zur Verfügung stellen können. Der Text, mit dem Hauptgewicht auf dem Ikonographischen, hält sich in den Grenzen einer bloßen Beschreibung mit Hinweisen auf weitere Literatur. Da anscheinend für Frankreich die Zeit für eine systematische und geordnete Inventarisation vorüber ist, muß man sich mit dieser Zwischenlösung zufrieden geben. Der Eingeweihte wird diese Zusammenstellung dennoch begrüßen; dem, der sich orientieren will, sei diese Sammlung der Richesses d'Art de la France empfohlen.

Die bekannte Pantheon-Ausgabe (Pantheon Casa Editrice Florenz, Brandussche Verlagsbuchhandlung, Berlin, früher Kurt Wolff in München) bringt jetzt in drei Bänden die französische Skulptur des Mittelalters heraus. Die drei besten französischen Kenner der Materie haben das Material bearbeitet: Paul Deschamps die romanische Plastik Frankreichs, elftes und zwölftes Jahrhundert, Marcel Aubert die gotische Plastik Frankreichs, 1140 bis 1226 und Paul Vitry die gotische Plastik Frankreichs 1226 bis 1270. Gegen diese Einteilung des Gebietes erheben sich praktische und systematische Bedenken. Man braucht es nicht mehr mit Nachdruck zu betonen, daß die Begriffe romanisch und gotisch, sofern sie wie hier als Stilbegriffe gefaßt werden, von einer äußerlich morphologischen Betrachtungsweise der Baukunst übernommen, für die Skulptur nicht tragbar sind. Eine entwicklungsgeschichtlich richtigere Akzentuierung wäre erreicht worden, wenn sich der zweite Band mit den Werken der Schule der Ile de France, die sich um Saint Denis und Chartres gruppieren, begnügt und das Gewicht auf die Ausreifung des blockhaft geschlossenen Stiles gelegt hätte. Der dritte Band hätte nicht mit dem ganz zufälligen Datum 1226, dessen Sinn man erst nach längerem Nachdenken begreift (Regierungsantritt Ludwigs IX., dessen Bedeutung für die Kunst nirgends hervortritt), beginnen müssen, sondern etwa vierzig Jahre früher, nämlich mit der seltenen welthistorischen Situation der Formulierung eines plastischen Stiles, mit den Werken von Senlis, Sens und Braisne. Man hätte so auch die Zerreißung der Werke der Notre Dame in Paris und der Querschiff-Portale in Chartres und ihre Verteilung auf zwei Bände vermieden. Dem ersten Band hätte man eine stärkere Konzentrierung und kontinuierlichere Fortführung der Schulzusammenhänge gewünscht.

Es ist ein großes Verdienst von Deschamps, daß er die ersten tastenden Versuche, die Skulptur neu zu beleben, zum ersten Mal zusammengestellt und in diesem Band allgemein zugänglich gemacht hat. Diese Versuche beschränken sich auf Ausschmückung von Kapitellen (St. Bénigne in Dijon und St. Bénoit sur Loire) und kleinen türsturzartigen Reliefs (wichtig St. Genis des Fontaines, datiert 1020). Stilistisch bedeuten sie Rückbildung von der malerisch gelösten Form etwa der Hildesheimer Türen zur blockhaften Körperlichkeit, die an die Fläche gebunden ist, Hereinbeziehung der Gesten

KAPITELL. CLUNY, MUSÉE OCHIER
ERSTES DRITTEL DES XII. JAHRHUNDERTS
NACH „LES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE, LA BOURGOGNE"



SEGNENDER CHRISTUS. UM 1100
TOULOUSE, ST. SERNIN
NACH DESCHAMPS „DIE ROMANISCHE PLASTIK IN FRANKREICH"

in die geschlossene Form, Entwirrung der abstrakten nordischen Vorstellung und Enträumlichung.

Die ersten Monumentalschöpfungen in Frankreich treten um 1100 im Languedoc auf: die Altarplatte von St. Sernin in Toulouse 1096, die Reliefpfeiler im Kreuzgang von Moissac von 1100 und der von diesen Werken abhängige Bischofsthron in Bari (Apulien) von 1098. Etwa gleichzeitig mit der Altarplatte sind die Reliefs in St. Sernin in Toulouse (Abb. 1) entstanden. Die Einfachheit der Monumentalität, die Einfügung in den Reliefgrund erweisen ein neues Verhältnis zu spätantiken und byzantinischen Werken. Mit der porte Miégeville in Toulouse, die Deschamps zu früh datiert, tritt ein Streben nach Streckung und Biegung der Gestalten, nach einer unruhigen Verflatterung der Silhouette ein, das sich in allen Schulen nachweisen läßt, im Languedoc seinen Hauptvertreter im Portal von Moissac und verwandten Werken gefunden hat.

Unabhängig vom Languedoc vollzieht sich in Burgund eine ähnliche Entwicklung. Über die Anfänge der burgundischen Plastik — es handelt sich um die Datierung der Kapitelle in Cluny (Abb. 4) — ist eine interessante Kontroverse zwischen Kingsley Porter, Conant und Deschamps im Gange (hierüber orientiert ein Bericht im Bulletin monumental 1931, S. 83). Von der Entscheidung dieser Frage hängt auch die Stellung von Autun (Abb. 2 u. 3) und Vézelay zueinander ab; Deschamps hat mich nicht überzeugt, daß Autun vor Vézelay entstanden sein soll. Die Kapitelle in Seaulieu, die Aubert (in Richesse d'art) auf 1119 datiert, müssen zur Klärung dieser Frage herangezogen werden. Aber man vergesse nicht, daß an Vézelay bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts gebaut worden ist, und man redet aneinander vorbei, solange nicht eine Chronologie innerhalb der einzelnen Figurengruppen aufgestellt ist.

Stärker noch divergieren die Ansichten über die Datierung der provençalischen Gruppe. Auch an St. Gilles muß lange gearbeitet worden sein und die Arbeiten an diesem Bau und am Portal in Arles gehen langsam ineinander über. Arles ist sehr spät gegen Ende des Jahrhunderts entstanden, und ich glaube, daß Aubert den Beginn der Arbeiten am Portal von St. Gilles um 1150 richtig ansetzt. In den beiden Büchern von Deschamps und Aubert kommt gerade diese provençalische Gruppe wegen der unglücklichen Einteilung schlecht weg, sie ist in den beiden Bänden auseinandergerissen und hat weder in dem einen noch in dem anderen ihren richtigen Platz. Und doch ist gerade sie für die Erkenntnis französischen Wesens besonders wichtig; die französische Skulptur ist im zwölften Jahrhundert antikem Geist nirgends so nahe gekommen wie hier.

Wenn man die languedocensische Plastik als die abstrakt expressive, die provençalische als die klassizistische, die burgundische als die von sinnlicher Wärme erfüllte bezeichnen könnte, so müßte man die Schule von Westfrankreich (von Anjou, Poitou und Saintonge) die ornamentale nennen. Sie ist zahlenmäßig die produktivste, in ihrer Bedeutung und im Wert der einzelnen Werke noch nicht richtig erkannt. Das Dekorationsprinzip des Überspinnens der Fassade mit plastischen Elementen, von benachbarten maurisch-islamischen Bauten angeregt, mußte zu einer Betonung der architektonisch wichtigen Teile führen. Der Archivoltschmuck hat hier seinen Ursprung.

Es ist ein eigenartiges Schauspiel, zu sehen, wie mit dem Aufkommen der gotischen Architektur auch in der Plastik die Schule der Ile de France plötzlich in den Brennpunkt der Geschichte tritt, wie die Kräfte aus allen Schulen angezogen und die Anregungen neu geformt werden. Mit St. Denis, 1145 vollendet, hebt Abt Suger die Schule gewissermaßen aus der Taufe. Chartres, um das sich eine Reihe von Meisterwerken gruppiert, übernimmt das Erbe. Die Analyse des Königsportals von Chartres, die Vöge in seinem „monumentalen Stil" 1894 gegeben hat, ist nicht zu übertreffen. Aubert erkennt in den Werken der Ile de France die neue Ordnung des „Gotischen" im Ikonographischen wie im Stilistischen. Wichtig ist die jetzt einsetzende Lösung der Figur vom Reliefgrund, die Entwicklung zur vollen Freifigur unter Betonung des plastischen Runds. Es hat also insofern eine Reduktion des Stiles eingesetzt, als die Figur das „Flatterige" verloren hat, und die Silhouette einheitlich zusammengenommen ist. Einwandfreie Vorstufen (außer St. Denis) lassen sich bisher nicht nachweisen (auch gegen Étampes habe ich Bedenken). Auch die Aufteilung nach Meistern, die zuletzt Alan Priest (Art Studies 1923) versucht hat, überzeugt nicht in allen Teilen. Aubert datiert Chartres um 1155 und trifft nach meiner Meinung damit das Richtige. Der Versuch, die Datierung noch weiter herabzudrükken (vor allem von Beenken in seiner Arbeit über la Charité-sur-Loire in Art Studies), muß schon an der Tatsache scheitern, daß um 1180 bereits die Figur sich lockert, der Raum in den plastischen Körper eindringt; es ist die interessante Umbildung des Körpergefühls, die sich in den Werken von Senlis und Braisne dokumentiert, und die der eigentliche Anfang der Entwicklung zur Klassik bedeutet.

Damit hört die Schulgebundenheit der französischen Skulptur auf. Die großen und zeitlosen Werke reihen sich aneinander: die Querschiffportale in Chartres, die Portale in Paris, Reims und Amiens bis zu den Figuren der Sainte-Chapelle und den Grabdenkmälern in St. Denis. Der Band von Vitry ist in der Diktion der eindrücklichste, wenn wir auch gegen einige Einzelresultate, besonders gegen zu späte Datierungen Bedenken haben.

Die französischen kunsthistorischen Arbeiten müssen mit anderen Maßstäben gemessen werden als die deutschen; die Methode ist einfacher, und man spürt kaum den Willen, das geistige Substrat einer Generation zu begreifen. Dafür ist sie intuitiver. Und bei manchen Sätzen dieser drei besprochenen Bände horcht man auf, da schwingt die Ergriffenheit vor dem Kunstwerke noch mit. Wie selten begegnet das in kunsthistorischen Büchern.

Wer nicht die Ruhe hat, den Text zu lesen, der möge sich an den vielen und guten Abbildungen nach Werken, in denen der französische Genius sich offenbart, erfreuen.





MASKE. ELFENBEINKÜSTE   KOPF AUS KAMERUN. SAMMLUNG CORAY

SONDERAUSSTELLUNG IM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, MÜNCHEN

AFRIKANISCHE NEGERKUNST

SONDERAUSSTELLUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, MÜNCHEN

VON

HANS ECKSTEIN

Das Museum für Völkerkunde in München beherbergt während der Sommermonate den größten Teil der nach Umfang und qualitativer Erlesenheit hochbedeutsamen Sammlung afrikanischer Negerkunst, die der Schweizer Han Coray mit leidenschaftlicher Hingabe und unter großen Opfern in den letzten zehn Jahren geschaffen hat. Die Sammlung, die zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, umfaßt den gesamten westafrikanischen Kulturkreis und das weite Kongobecken bis zu den Seen des ostafrikanischen Grabens und bis Angola; sie sucht als geschlossenes Ganzes und insbesondere in ihrer Reichhaltigkeit an künstlerisch hochstehenden Masken ihresgleichen. In München sind 950 Objekte vereinigt; ein beträchtlicher Restbestand wird binnen kurzem in Zürich öffentlich gezeigt werden. Die von dem Münchner Afrikanisten Meinulf Küsters in Verbindung mit dem Museumsleiter Lucian Scherman getroffene Auslese, kritische Sichtung und Ordnung des Materials erfolgte nicht nur nach dem Gesichtspunkt der künstlerischen Qualität, sondern wesentlich in der Absicht, die Darbietung programmatisch zu binden. Es ist versucht, die Beziehungen der afrikanischen Negerkunst zur Hochkultur an Hand des umfangreichen Materials aufzuzeigen. Für den Laien wird die zugrunde liegende Problemstellung allerdings aus der unmittelbaren Betrachtung nicht genügend deutlich, da die Einwirkungen fremder Kulturen durch Gegenüberstellungen an den Objekten selbst nicht eindrücklich demonstriert werden konnte. Die Erforschung der Beziehungen der Negerkunst zur Hochkultur ist ethnographisch von größter Bedeutung und die Arbeit Küsters wird viel zur Klärung dieser Fragen beitragen. Im Grunde aber steht der Wissenschaftler nicht anders als der Laie vor einem undurchdringlichen, unentwirrbaren Komplex von Erscheinungen, wo primitive und entwickeltere Formungstendenzen sich dicht nebeneinander, verwandte Formungen in weit voneinander getrennten Gebieten finden.

Beginn und Verfall der afrikanischen Kunst lassen sich zeitlich nicht fixieren. Eine auch nur entfernt befriedigende geographische und ethnische Aufteilung des afrikanischen Kunstbestandes, seine stilistisch-entwicklungsgeschichtliche Gruppierung ist nicht möglich. Es gibt überraschende, be-

glückende Höhepunkte, aber keine Entwicklung; die afrikanische Kunst scheint immer im Beginn zu stehen. Ihr Verfall — und wohl ihr endgültiger — ist eingetreten, als der Negerkunst ihre ökonomische und gesellschaftliche Grundlage durch das Eindringen der modernen europäischen Zivilisation und ihre religiös-kultischen Bindungen durch die Expansion des Christentums genommen wurden. Heute steht die afrikanische Kunstfertigkeit im letzten Verfall. Ihre Erzeugnisse werden in europäischen Sammlungen gestapelt; in Afrika selbst findet man selten, ja kaum noch Spuren von ihr. In wenigen Jahren werden die spärlichen Reste einer autochthonen afrikanischen Kultur, die schon nirgends mehr in ihrer Reinheit uns entgegentritt, vernichtet sein. Die Negerkunst gehört in ihrer höchsten Qualität einer unentwirrbaren geschichtslosen Vergangenheit an, die, wie die Erinnerungen an die mächtigen zentral- und westafrikanischen Reiche, an das Königreich Benin, das Reich der Kashembe, der Lunda, im zeit- und raumlosen Mythus fortlebt.

Was dem Laien, der die afrikanische Kunst nicht zu Unrecht nur als eine stilistische Einheit sieht, die er einem von ethnologischem Wissen abgelösten rein künstlerischen Gesichtspunkt unterstellt, diese Schau über die Beziehung der Negerkunst zur Hochkultur lehrt, ist im wesentlichen die Tatsache, daß die Negerkunst am fremden Formgut nicht gewachsen ist. Alle von außen zuströmenden Elemente haben die bildschaffenden Kräfte der Neger weder gefördert noch gehemmt. Wenn auf den Bronzeplatten von Benin Europäerköpfe, Europäertrachten — etwa die Professorentracht von Coimbra — erscheinen, Europäergeräte dargestellt werden, so beweisen die Tatsachen nichts gegen den rein afrikanischen Ursprung und Stil der Beninbronzen. Wäre auch die Bronzetechnik übernommen worden, ihrem stilistischen Charakter nach stellen die Beninbronzen zwar eine hohe, wenn vielleicht auch nicht die höchste Stufe, aber keine Absonderlichkeit der afrikanischen Plastik dar, auch nicht so hervorragende Stücke der Sammlung Coray, wie der Bronzereiter oder der Bronzekrug mit Leopard und Antilope auf dem Deckel, der in der Tiergruppe wie in der Ornamentik gleicherweise meisterlich ist. Wenn Küsters die Spiegelfetische auf die Reliquiare christlicher Missionare der Portugiesen zurückführt, im einzelnen die Übernahme ägyptischer Haartrachten, der Form portugiesischer Pulverhörner bei Glocken der Ashanti usw. nachweist, so ist an der Tatsache solcher Beziehungen kaum zu zweifeln. Für die formale Erscheinung und Bewältigung bleibt das belanglos. Die charakteristische, eindrucksvolle Starre eines streng frontalen Massenaufbaus, der die kubische Blockform, aus der die Figur abgelöst ist, gleichsam als unsichtbare Hülle bestehen läßt, wird durch derartige Beeinflussungen nicht berührt.

Aus der Fülle der mannigfaltigen Gestaltungen, die uns in der Ausstellung entgegentreten, die plastische Werke aus Bronze, Holz, Elfenbein, Pfeilspitzen, Flechtwerke enthält, heben wir in den Abbildungen eine Anzahl von Werken heraus, die im künstlerischen Ausdruck besonders weit vorgetrieben sind und von einer Vorstellungskraft zeugen, die immer von neuem wieder unsere höchste Bewunderung erregt. Ihre hohe künstlerische Qalität berechtigt sie neben Kunstwerke jeder anderen Epoche zu stellen. Ihre hohe Schätzung hat mit einer modischen Einstellung negernder Expressionisten nicht das geringste zu tun. Zu den prachtvollsten Schöpfungen afrikanischer Kunst gehört der in der Intensität des Ausdrucks bei aller Strenge des kubischen Aufbaus und äußerster Straffung der Form ungemein lebendige porträtmäßige Kopf aus Kamerun. An der strengen Frontalität ist bei allen Figuren festgehalten, obwohl die Durchbildung der Körperformen, die freie Haltung von Kopf oder Armen von einer hohen Stufe künstlerischer Gestaltungskraft zeugt. Dem Kopf der Ekoi stehen als Meisterwerke primitiver Plastik die Königsfigur aus Urua, die bezaubernd graziöse weibliche Ahnenfigur der Elfenbeinküste und der Kopf eines Nagelfetischs, Antilopen- und Stiermaskenköpfe kaum nach. Die religiöse Plastik in West- und Innerafrika gipfelt in der kubischen Konzentration. Lösungen solcher Konsequenz der räumlich-architektonischen Bindung hat die Kunst keines andern Naturvolks aufzuweisen. Diese Tatsache sichert ihr eine besondere Bedeutung für unser europäisches Bewußtsein, unabhängig von rein ethnographischen und religionsgeschichtlichen Fragen.



SCHALENTRÄGERIN. URUA

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, MÜNCHEN



STUHL. ANGOLA



ÖLGEFÄSS. KAMERUN

SONDERAUSSTELLUNG IM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, MÜNCHEN

DIE BURGKMAIR-AUSSTELLUNG IN AUGSBURG

Vor vierhundert Jahren starb Hans Burgkmair in Augsburg. Den Anlaß des Gedächtnisjahres hat die Leitung der bayrischen Staatsgemäldesammlung wahrgenommen zu einer nahezu lückenlosen Darbietung des malerischen Werks in der Vaterstadt des Künstlers.* Ergänzend treten Kohle- und Federzeichnungen und eine sorgfältig zusammengestellte Auslese der Holzschnitte Burgkmairs hinzu. Das Schwankende, unsicher Tastende und Herumraten eines im jähen Zusammenbruch der geistigen, ökonomischen, sozialen Grundlagen der kollektivistischen Handwerkerkunst des Mittelalters aus der Bahn geworfenen, unheimlich geschmeidigen Talents wird offenbar. Das Bildnis des Straßburger Predigers Geiler von Kaisersberg, das der Siebzehnjährige während seiner Lehrzeit bei Schongauer malte, ist von der eindringlichen Primitivität der älteren Augsburger Schule, noch ganz befangen in der nüchternen handwerklichen Art des Vaters Thoman Burgkmair. In den Basilikenbildern für das Augsburger Katharinenkloster (1501—1504) wetteifert er mit Hans Holbein dem Älteren, mit dem er den Auftrag zu teilen hatte. Burgkmair ist kühner und unbedenklicher in der Übernahme südlicher Lehnformen — er gibt das früheste Beispiel für die Verwendung rein italienischer Formen in der deutschen Malerei —, seine Palette ist prunkender als die Holbeins, dessen der Augsburger Galerie gehörigen Bildtafeln zusammen mit dem Werk der beiden Burgkmair, des Vaters und des weitaus begabteren Sohnes, gezeigt werden. Aber Holbein, den die Modeformen nicht locken, hat die größere Ausdrucksdichte, die stärkere Vorstellungskraft: die hohe künstlerische Qualität seiner Bildtafeln geben ein strenges Maß, dem doch nur wenig Werke des bewußt modernen Burgkmair genügen. Burgkmair bleibt ein Gotiker bei aller humanistischen Lebensstimmung, trotz allen gehäuften, großenteils unverstanden aus dem Süden bezogenen Renaissancegeschnörkels. Die freie südliche Schönheit, zu der er sich offen bekannte und um die er sich in hartem Ringen mühte, vermochte er nicht zu durchdringen, sein mittelalterlich-deutscher Charakter war nicht frei genug, um an ihr zu einem Europäertum, wie es die Zeit forderte, zu wachsen, er hatte nicht die gestalterische Kraft zu einer hochpersönlichen Synthese wie Dürer. Sein Werk ist renaissanceartig, aber doch keine Renaissance. Gerade das Wesen jener sogenannten „deutschen Renaissance", die es mit Ausnahme eines grandiosen Sonderfalls, der Kunst des jüngeren Holbein, nur als eine mehr oder minder verworrene Modeerscheinung gegeben hat, kann dem Besucher dieser Ausstellung so recht klar werden. Als stärkste Eindrücke bleiben das Fragment mit Christus am Ölberg (1505) der Hamburger Kunsthalle, ein Stück erlesener Malerei, voll tiefer persönlicher Religiosität, der Johannes- und der Kreuzaltar der alten Pinakothek. Kein zweites Bild dieser Schau aber hat soviel innere Wärme und Kraft wie die Madonna von 1509, die das Germanische Museum in Nürnberg besitzt; nie wieder hat der jede Anregung des Südens dankbar aufgreifende Schwabe aus Venedig soviel Farbe herausgeholt. Unter den wenigen Werken, die nicht gezeigt werden können, befindet sich leider auch das menschlich ergreifende Selbstbildnis mit der Gattin (Wien), das sich wohl auch in diesem Zusammenhange als das neben der Madonna von 1509 bedeutendste Burgkmairbild erwiesen hätte. Zu der Ausstellung ist ein von K. Feuchtmayr wissenschaftlich sehr sorgsam bearbeiteter Katalog erschienen (bei Filser), der als Zusammenfassung des gesamten Quellenmaterials über den aktuellen Anlaß hinaus Bedeutung hat.

Hans Eckstein

* Die Ausstellung ist inzwischen nach München in die Alte Pinakothek und in die Staatliche Graphische Sammlung überführt worden.

VOM ABBILD ZUM SINNBILD

Die in sämtlichen Räumen des Staedel-Neubaus in Frankfurt a. M. unter dem Titel „Vom Abbild zum Sinnbild" gezeigte Übersicht über Grundlagen und Entwicklung der modernen Malerei, ein Werk Fritz Wicherts, war zweifellos die bedeutendste Ausstellung unseres dürren deutschen Kunst-Sommers. Konnte der zunächst abschreckende Titel die Befürchtung erwecken, als sollte hier erfüllt werden, was ein Kritiker der „Frankfurter Zeitung" vor kurzem ernstlich gefordert hat: es müsse „das unkontrollierbare Qualitätsurteil, das sich stets am puren Geschmackswert orientiert", verwandelt werden in „eine durchdachte Entscheidung über das Wichtigste", so ist demgegenüber festzustellen, daß erfreulicherweise das lebendige, ganz und gar vom rein persönlichen Geschmack des Auswählenden bestimmte Gesamtbild von jeder sterilen Programmatik weit entfernt war. Gerade das war das Ungewöhnliche und das Bestimmende: daß von Manet über Cézanne und van Gogh, Corinth und Liebermann, Hodler und Munch, Matisse und Picasso, Nolde und Marc bis zu Klee und den Abstrakten alle nicht in vorderster Reihe stehenden Maler fehlten und dafür jeder der Gewählten mit etwa sechs bis zwölf Meisterwerken von erlesener Schönheit zur Schau gestellt werden konnte. Gewiß forderte die Ausstellung heraus zu Betrachtungen über den Ablauf der Richtungen und über die Grenzen der Malerei, vor allem auch zu fruchtbaren Vergleichen zwischen französischer und deutscher Kunst, aber sie oktroyierte keine Schulmeinung, lieferte nur großzügig und objektiv das Material zu freier Urteilsbildung. Solche Ausstellungen täten hin und wieder jeder Großstadt not, und könnte etwa ein Viertel davon durch die Provinz reisen, es stünde besser um die Grundlagen der Verständigung über die Kunst unserer Zeit. Besonders glücklich war die Zusammenordnung von Munch und Gauguin in einem Saal, sehr zugunsten des Norwegers. Die Vertretung Hodlers erschien ungerechtfertigt reichlich. Ein gleich großer Saal mit Werken Kokoschkas erwies des Malers europäisches Format. Selten wohl haben die deutschen Expressionisten einer so mannigfaltigen und gut gewählten Picasso-Kollektion gegenüber gestanden und an so hohem Maßstab ihren vergleichsweise einheitlichen und kräftigen Stil, ihre vollblütige Farbensinnlichkeit dartun können. Auch Rouault läßt sich nicht gegen Nolde ausspielen. Matisse, mit vier hervorragenden Stücken vertreten, wirkte seltsam unfranzösisch. Trat Hofer hinter Beckmann zurück, so lag das an der Auswahl und an der ungerechten Dosierung: zwei zu sieben. Ein Raum mit Gemälden und Aquarellen von Klee machte dessen souveräne Überlegenheit über den „gefühllosen Gestaltungsdilettantismus" der meisten Abstrakten kenntlich.

Endlich verdient es angemerkt zu werden, wie sehr die etwa sechzig Werke aus dem Bestand der Frankfurter Galerie das hohe Niveau der Ausstellung bestimmten, wie sehr sie, von den Impressionisten bis zu Matisse und Beckmann, Zeugnis ablegten für die vorbildliche Sicherheit, mit der hier auch die Kunst der Gegenwart gesammelt wird. Heise

GROSSMANN-AUSSTELLUNG IN PARIS

VON

WALDEMAR GEORGE

Rudolf Großmann gehört zu der nach Frankreich orientierten Generation deutscher Künstler, die zehn Jahre vor dem Krieg das berühmte Café du Dôme gegründet hat. Diesen Dôme-Malern gebührt das Verdienst, zwischen Paris und Deutschland eine Verbindung, eine künstlerische Atmosphäre gegenseitigen Austausches geschaffen zu haben. Die Deutschen bildeten den Hauptbestand der Akademie Matisse.

Unter ihnen ist Großmann der einzige, der Optimismus und einen Elan von guter Laune besitzt.

Hervorgegangen aus einer rein großstädtischen Zivilisation, dem Leben und dem Reisen zugetan, überstand sein Temperament das Drama des Krieges und der Kunstinflation. Seine Ironie und Lebensfreude waren stärker und aktiver als alle Störungen. Ich führe Großmanns Sensibilität und seine Art von Intelligenz auf seinen rheinischen Ursprung zurück. Obgleich er in Berlin lebt, bleibt er Badener. In ihm zeigt sich die spielerische, launische Seite der deutschen dualistischen Anlage, die aus Widersprüchen besteht.

Die Farbe der „Fauves" hat ihm den Weg gewiesen, sich gegen alle Formeln und Rezepte zu behaupten. Diese Farbe bildet das Gewebe seiner Bilder. Aber sie ist nicht das wesentliche. Obwohl Großmann sich dagegen wehrt: er hat eine Harmonie erzielt von Kunst und Leben, von Innen- und Außenwelt.

Als Radierer und Zeichner ist Großmann einer der feinsten Satiriker unserer Tage. Sein Strich ist rassiger, freier, gelöster als der von George Grosz, sein Humor ist aristokratischer. Er ist oft anzüglich und parodiert Schwächen der Zeitgenossen; seine Zeichnungen haben etwas von der Grazie und Leichtigkeit eines Pascin — seine Linie ist weich und schmiegsam. Diese Zeichnung ist die Handschrift eines klaren, wenn auch paradoxen Geistes, der alle Eindrücke umformt und aufs neue schafft.

Anmerkung der Redaktion: Die Ausstellung fand statt bei Madame Castel in der Avenue Messine.

SELBSTHILFE?

VON

ALBERT LAMM

Max Deri hat kürzlich in der „B. Z." einen Vorschlag zum besten gegeben, der die Lage der Malerschaft schnell zu verbessern verspricht: die Maler sollen sich mit den Tatsachen abfinden, mit praktischer Arbeit des Tagesbedarfs sich ihr Brot verdienen, und sich so die Möglichkeit schaffen, in freien Stunden ganz besonders unabhängig zu malen, was ihnen am Herzen liegt.

Man kann törichte Einfälle auf sich beruhen lassen. Man kann aber auch einmal sich geradezu unglücklich fühlen, wie bei uns Männer von Einfluß und (ihnen wenigstens zugetrautem) Wissen nachlässig und einsichtslos ernste Fragen sich vom Halse schaffen und mit ihrer Bequemlichkeit im Denken da Unheil säen, wo zu nutzen und aufzuklären sie aus ihrem Beruf heraus wenigstens versuchen sollten.

Es ist die alte Anklage zu erheben: der größte Teil unserer Kunstgelehrten intellektualisiert sein Gefallen an irgendwelchen Werken und baut logische Kommodenkästen; zu der psychischen Grundverfassung der produktiven Anlage vermögen sie nicht durchzudringen, und sie vergreifen sich im gröbsten und im subtilsten an ihr. Es ist das Wesen des künstlerischen Zustandes, daß das Individuum von Grund aus anders zur Wirklichkeit steht als der Mensch des realen Lebens. Der praktische Mensch sieht die Dinge nach Ursache und Wirkung verknüpft und schaltet seine Kraft in den Kausalkonnex des Gegebenen ein. Der künstlerische Mensch ist für die Einsicht in die praktische Nutzung der Dinge nicht geschaffen, seine Kräfte sind für diese Seite des Lebens nur schwer und widerstrebend zu nutzen. Ein wie traumhaftes Hingeben an alles, was Gefühl und Sinne beschäftigt, macht sein Wesen aus, und mit der Anspannung des reinen Innenlebens arbeitet er an Dingen, die rein sinnlich und rein gefühlsmäßig am Leben bauen helfen sollen.

Ein Zwitter dieser beiden Typen ist ein lahmes Geschöpf. Ich habe in meinem letzten Aufsatz zu zeigen versucht, wohin unsere Malerei durch den Versuch kam, einer intellektualen Kontrolle des künstlerischen Schaffens die Führung zu überlassen. Noch weniger möglich ist es aber, nach dem Derischen Vorschlag ein Leben zu führen, daß alle paar Stunden mit der Einstellung wechselt, um bald diesem, bald jenem Typus anzugehören. Ich habe im allgemeinen keine Neigung, von mir selbst zu reden; ich möchte aber doch das Resultat eines geradezu gewalttätig durchgeführten Experimentes, das ich versuchte, der Sache wegen vorlegen. In einer großen Abneigung gegen die Aussicht, mir in Zukunft mehr oder minder verschleierte Unterstützungen reichen zu lassen, habe ich schon vor fünf Jahren mir eine Tätigkeit im praktischen Leben gesucht, als die Entwicklung deutlich wurde, die heute ans Ende drängt. Viele Zufälle halfen mir, die selten genug zusammentreffen werden: ich habe ernsthafte Studien hinter mir aus den Jugendjahren, die ich im Familienzwang abseits von der Kunst verleben mußte, und ich fand durch einen Glücksfall schnell einen Posten, der, trotz seiner Bescheidenheit und trotz vieler Kämpfe, mir eine selbständige Arbeit und viel Freude des Gelingens gab. Trotzdem war es mir nicht möglich, die Grundlage eines Malerdaseins aus ihm zu machen. Ich habe Urlaub und freie Stunden genug fürs Malen zu verwenden versucht. Aber es gibt keine Sinekuren mehr. Meine Tagesarbeit verlangte den gewissenhaften Verbrauch des ganzen Menschen. Danach sich dann umzustellen und in einer von Grund aus anderen Verfassung nochmals sich ganz zu verausgaben: das war einfach zu viel. Ich hatte eine gute Gesundheit und eine tüchtige Nervenkraft mitgebracht und wollte ein Resultat ertrotzen; es geschah auch: ich wurde schwer krank. Dieses Doppelleben ist, mit der Zielsetzung eines wirklichen Erfolges auf beiden Seiten, eben von Grund aus unmöglich; ob viele Maler die Kräfte haben, ein relativ Mögliches besser zu erreichen als es mir gelang, bezweifle ich.

Ist Deris Vorschlag ohne Kenntnis des künstlerischen Lebens vorgebracht, so ist er erst recht von einer seigneuralen Unkenntnis des praktischen Lebens. Ist Deri über das Problem der Erwerbslosigkeit so wenig unterrichtet? Leute, die einen Beruf rite erlernt haben, haben heute monate- und jahrelange Wartezeiten durchzumachen, wenn sie erwerbslos wurden. Die ungelernten Arbeiter aber, unter die der größte Teil der Malerschaft gehen müßte, haben bei eingetretener Erwerbslosigkeit hoffnungslose Zeiten vor sich. Ahnt Deri, wie viele Leute des praktischen Lebens heute herumbetteln müssen, man möge ihnen irgendwelche Arbeit geben, sie seien zu allem bereit? Wie und wo ist hier der Maler überhaupt konkurrenzfähig? Wo soll er sich einschalten?

Die böse Entwicklung der Dinge, die Deri zu seinen leichtsinnigen Worten veranlaßt hat, wird freilich einen wesentlichen Teil der Malerschaft zwingen, mit irgend einer praktischen Arbeit sich eines Tages gegen den Hunger zu wehren. Irgendwie wird alles Helfen und Unterstützen sein Ende finden, irgendwie werden mindestens die gesunden Charaktere der Künstlerschaft den Kampf mit der Notwendigkeit aufnehmen. Nur wird der Ablauf des Prozesses ein anderer sein. Die große Front, die gegen eine erschütterte Weltordnung erbittert sich aufbaut, wird verstärkt werden um Willenskräfte, die am Opfer ihrer selbst sich gefestet haben. Eine Künstlerschaft, die von einer ganzen führenden Schicht gedankenlos ins Leere entlassen worden ist, wird schwerlich ihre Freizeit qualvoll verwenden, um jener Oberschicht, die ihr die Überflüssigkeit des Künstlers bescheinigt hat, nunmehr gratis Ausstellungen und Themen zu kritischen Nachtischgesprächen zu verschaffen. Aber vielleicht wird eine neue Leidenschaft voll Groll und Trotz nach Ausdruck ringen, der dann nicht mehr absolute Kunst bleiben wird und nicht mehr im bloßen Ästhetizismus ausklingt.

Man mag auf die Vorschläge neugierig sein, die der Kunstgelehrte Deri dann zu machen hat.

Dreizehnte Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft: Zeichnungen italienischer Meister in der Kunsthalle zu Hamburg

Mit dreißig Blättern der italienischen Schule setzt die Prestel-Gesellschaft ihre Publikation der Hamburger Zeichnungen fort. Man kann mit Genugtuung konstatieren, daß, im Gegensatz zu mancher heutigen Publikation, die meisten Stücke die Ehre eines Lichtdrucks verdienen.

Gustav Paulis wohlerwogener Text läßt in die Überlegungen dabei hineinblicken. So trifft man sich mit ihm in Zweifel und Zustimmung; dem Referenten bleibt nicht viel aus- oder hinzuzusetzen.

Das schöne grüngrundierte Silberstiftblatt der Madonna aus der Darbringung Mantegnas in den Uffizien ist doch wohl eher eine Kopie. Die starre Mantelecke, die unmotivierte Fältelung des Kopftuches, beide im Bild sehr klar entwikkelt, sprechen hier gegen einen gestaltenden Künstler.

Mit dem Doppelblatt voller Studien nach bolognesisch-ferraresischen Motiven rundet sich das viel zitierte Skizzenbuch unter Zoppos Namen immer mehr ab.

Die Dämonenaustreibung des Fra Filippo, zum Wandbild in Prato, auf weinrot grundiertem Papier mit eingesaugtem Deckweiß, die richtige Freskantenzeichnung sieht man in so trefflich auf die Technik eingehender Reproduktion gern wieder.

Bedenken gegen den weichlichen Jünglingsakt als Botticelli (Nr. 4) werden auch durch „einen Kenner wie Adolfo Venturi" nicht beschwichtigt. Ist der Herausgeber seiner eignen italienischen Kennerschaft so wenig froh, daß er solche Eideshelfer braucht? Dagegen ist in Davide und Filippino Botticellis Gefolgschaft gut und überzeugend vertreten.

Eine besondere Überraschung bieten die vier Lionardo-Blätter: Die Jünglinge und der heilige Joseph mit Kinderstudien zu einer Anbetung, die neuerdings durch Suidas Rekonstruktion Interesse gewann; Aristoteles und Phyllis steht dem rätselvollen Oxforder Blatt sehr nahe. Den heiligen Sebastian hat auch Raphael gekannt und variiert. Ein wildkarikierter Kopf in Rötel gewinnt durch seine Beischrift als physiognomische Studie besonderes Interesse.

In üblichem Abstand folgt sein Schüler Ambrogio de Predis mit einem Profilbildnis.

Die Florentiner große Gebärde der Hochrenaissance spricht aus zwei Stücken Fra Bartolommeos. Ein Doppelblatt mit schönen anbetenden Figuren und ein auf beiden Seiten bezeichnetes Skizzenbuchblatt mit den umbrisch angewehten Figuren aus der Zeit des Wiederbeginns in Raphaels Nähe nach dem selbstgewählten Verzicht im Kloster.

Der überzeichnete Sebastian (Nr. 16) war wirklich ein Raphael. Er steht in der Form dem köstlichen Frühbild in Brescia, dem segnenden Christus ganz nahe.

Für Timoteo Viti fällt in Hamburg die Wahl schwer, so gut ist der „gagliardo disegnatore" und schwache Maler vertreten, dem Morelli die Ehre tat, ihn Raphael ähnlich zu finden. Statt des wunderbaren Jünglings im Mantel und des betenden Christus vom Ölberg gab man hier eine etwas magere Anbetung mit Motiven aus Francias Epiphaniasbild in Dresden, für die schon einmal ein Name aus Costas Umgebung wahrscheinlich gemacht worden ist.

Unter Pontormos Namen (Nr. 19) ist eine allegorische, in interessantem Kontrapost sitzende Frauengestalt gegeben. Diese Benennung konnte bisher durch kein ausgeführtes Werk des merkwürdigen Manieristen begründet werden. Entschieden dagegen spricht, daß die Figur in einem Zwickelfresko über Luinis schönen Frauengestalten im Monastero maggiore zu Mailand vorkommt. Sie wird also von dem sicher zu erkennenden Maler dieser Zwickel dafür erfunden sein.

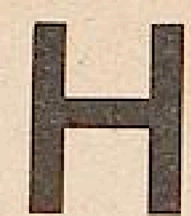
Man kommt über einige gleichgültige Barockblätter gern zu den sprühenden Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts. Eines von Magnascos nicht häufigen Blättern beginnt die Reihe. Von Antonio Canale bringt ein großes Blatt die Sängerempore aus San Marco in dem etwas ausgelaugten Stil, an dem jetzt der Kunsthandel Überfluß hat. Wenn diese Art Blätter begehrenswert erscheint, so wird der Meister als Zeichner ebenso weit überschätzt, wie er als Maler unterschätzt zu werden pflegt. Von einem so geistreichen Radierer sollten weniger schematische Blätter zu finden sein.

Über Guardis Lagunenlandschaft geht es schließlich zu einer Reihe Feder- und Pinselimprovisationen in der Art der Carceri und anderer Bühnenentwürfe von Piranesi. Sie sind als Theatermaterial von der harmlos bildlosen Philologie überschätzt und totgehetzt und werden hier in Schatten gestellt durch die sprühenden Karnevalsmasken, ein bei diesem in architektonischen Motiven phantasierenden Künstlern seltener Griff ins Leben.

Die meisten dieser Blätter entstammen dem Vermächtnis des Hamburger Sammlers Ernst Harzen. Er hat damit seiner nordischen Heimat das seltene Geschenk einer ganz gewählten Reihe italienischer Meisterzeichnungen zugute kommen lassen. Die Mappe, noch dazu in der bei der Prestel-Gesellschaft gewohnten Güte der Reproduktion, kann als ein Ehrenmal des verdienten und im besten hanseatischen Sinne bürgerlichen Mäcens gelten.

Oskar Fischel

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. AUGUST, AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



NEUERSCHEINUNGEN

HERMANN STEHR

Geschichten aus dem Mandelhause

(Einzelausgabe und Gesammelte Werke, Bd. 5)
11.—13. Tausend
Inhalt: Geschichten aus dem Mandelhause: Der Geigenmacher
Geheftet M. 5.— / In Ganzleinen M. 7.50
In Halbleder M. 11.—

*

HANS ADOLF BÜHLER

Das innere Gesetz der Farbe

Eine künstlerische Farbenlehre
Mit 12 Skizzen und einer Farbtafel
In Ganzleinen M. 5.80

*

FRIEDRICH KURT BENNDORF

Die Jahreszeiten

Lyrische Dichtungen
Geheftet M. 5.— / In Ganzleinen M. 7.50

*

KARL RÖTTGER

Die Lieder von Gott und dem Tod

Gedichte
Geheftet ca. M. 4.— / In Ganzleinen ca. M. 6.—
In Halbleder ca. M. 10.—

*

CURT WESSE

Das erwachte Auge

Gedichte
Geheftet M. 3.— / Gebunden M. 6.—

HOREN-VERLAG / BERLIN

Diesem Hefte legte der Verlag Klinkhardt & Biermann in Berlin einen Prospekt bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen möchten.

C 4821 - 7

Die Kunstgeschichte für jeden Gebildeten

KARL SCHEFFLER

Geschichte der Europäischen Kunst im 19. Jahrhundert

MALEREI U. PLASTIK
2 BÄNDE
MIT 416 ABBILDUNGEN

„Überall ist jene hohe Freiheit der Anschauung und der literarischen Form, die nur dem Meister zufällt. Was Scheffler gibt, ist nichts Geringeres als das erste moderne Handbuch der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts." PROF. HANS BÖRGER im „Hamburger Fremdenblatt".

„Ein Werk, geschaffen, jeden Kunstfreund zu beglücken und Erzieher Vorbild in dieser Zeit der Kunstnegation zu sein. Ein fruchtbares, lebenerfülltes, kunstreines Werk. Es ist ein Bekenntnis, in der Kristallisation und Konzentration eines fühlenden, schauenden, wissenden Geistes, ohne jede Belastung und Vorurteil, allein aus der Unmittelbarkeit der Hingabe und der Erkenntnis an das Werk und seinen Schöpfer." H. M. ELSTER in den „Horen".

„Wenn Scheffler nun seine großzügige Arbeit einer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in zwei stattlichen Bänden der Öffentlichkeit übergibt, so zeigt er sich zum erstenmal als Geschichtsschreiber der Kunst im großen Format; er hat zugleich – und das bestimmt in erheblichem Maße auch die buchgeschichtliche Bedeutung des Werkes – die erste, in sich geschlossene, streng genommen überhaupt die erste greifbare Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geschaffen."
DR. R. SCHNEIDER in „La République".

„Scheffler meistert die Materie bis in ihre letzten Verästelungen. Die Illustrierung des Buches ist glänzend. Es sind zahlreiche entlegene Werke der einzelnen Meister abgebildet worden, so daß man mancherlei Dinge zu sehen bekommt, die einen überraschenden Eindruck machen. Die ganze Ausstattung des schönen Werkes ist in hohem Maße kultiviert und wohltuend." HANS BETHGE in der „Badischen Presse".

In Ganzleinen . . . . 35.–, 28.– M.
In Halbfranz . . . . . 38.–, 31.– M.
In Saffian-Halbfranz 44.–, 37.– M.
Jeder Band
kann auch einzeln bezogen werden

Ausführliche illustrierte Prospekte stehen zur Verfügung

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35

DRUCK VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG